（美）希拉·柯伦·伯纳德（Sheila Curran Bernard）著　孙红云 译　单万里 作序推荐

电影学院 013

（第2版）

纪录片也要讲故事

世界图书出版公司

制作感人至深的纪录片

★ 顶尖纪录片大师介绍讲故事的策略。

★ 深入剖析多种纪录片类型，探索让故事更具吸引力的元素。

★ 教你把握故事结构，处理故事与纪录片之间的关系。

★ 追求兼具复杂性和完整性的故事，用影像的力量征服观众。

这本书无疑是杰出的、有效的……《纪录片也要讲故事》引导读者了解创作纪录片的每一个步骤，从结构故事、规划各阶段工作到拍摄和剪辑。

——《幕后》（*Backstage*）

希拉精通如何通过影像的力量征服观众。她对故事复杂性和完整性的追求是贯穿此书的主题。

——独立影像与制片人协会（Association of Independent Video and Filmmakers）

本书自2003年首版以来已经两次再版（2007年、2010年）。我曾写过一篇博文，题为《版次意味着图书的生命力》。一部图书七年之内出版三次，足以表明它具有旺盛的生命力，本书探讨的问题“纪录片讲故事”同样具有旺盛的生命力。

——单万里，中国电影艺术研究中心研究员

陈列建议：电影、艺术教材、大众读物

ISBN 978-7-5100-2819-9

9 787510 028199 >

ISBN 978-7-5100-2819-9/C · 121

定价：39.80 元

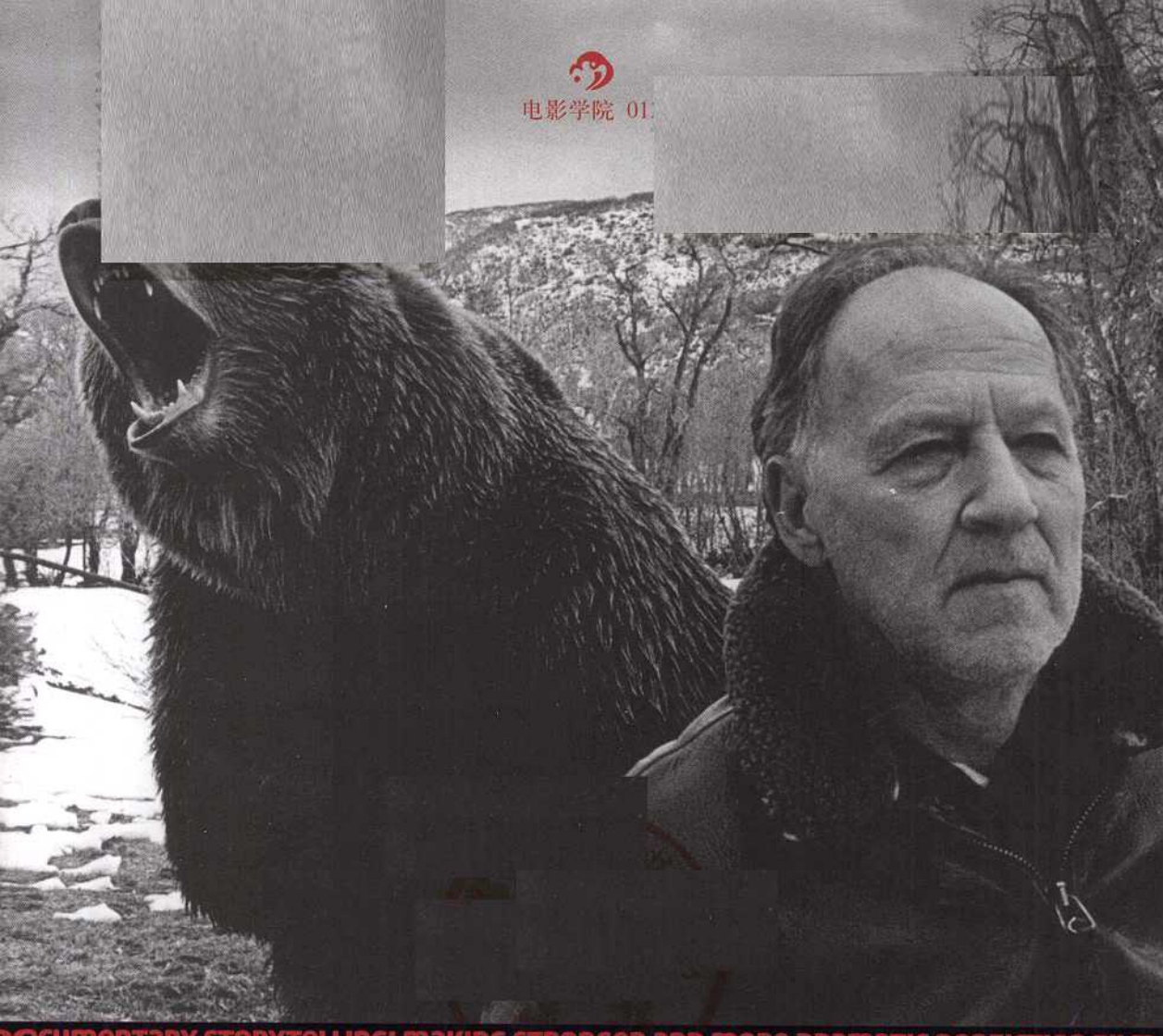
后浪出版咨询（北京）有限公司

www hinabook com

Focal Press

ELSEVIER

电影学院 01



DOCUMENTARY STORYTELLING: MAKING STRONGER AND MORE DRAMATIC NONFICTION FILM

纪录片也要讲故事

（第2版）

（美）希拉·柯伦·伯纳德（Sheila Curran Bernard）著
孙红云 译　单万里 作序推荐

世界图书出版公司

图书在版编目(CIP)数据

纪录片也要讲故事/(美)伯纳德著；孙红云译.—北京：世界图书出版公司北京公司，2010.9
(电影学院)

书名原文：Documentary Storytelling: making stronger and more dramatic nonfiction films

ISBN 978-7-5100-2819-9

Ⅰ.①纪… Ⅱ.①伯… ②孙… Ⅲ.①纪录片—艺术创作—创作方法 Ⅳ.①J952

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 188692 号

TITLE: Documentary Storytelling: making stronger and more dramatic nonfiction films, 2e

AUTHOR: Sheila Curran Bernard

ISBN: 978-0-240-80875-8

Copyright© 2007 by Elsevier. All rights reserved.

Authorized Simplified Chinese translation edition published by the Proprietor.

ISBN: 978-9-812-72388-8

Copyright © 2010 by Elsevier(Singapore)Pte Ltd. All rights reserved.

Printed in China by Beijing World Publishing Corporation under special arrangement with Elsevier (Singapore) Pte Ltd.. This edition is authorized for sale in China only, excluding Hong Kong SAR and Taiwan. Unauthorized export of this edition is a violation of the Copyright Act. Violation of this Law is subject to Civil and Criminal Penalties.

本书简体中文版由 Elsevier(Singapore)Pte Ltd.授予世界图书出版公司在中华人民共和国境内(不包括香港、澳门特别行政区以及台湾地区)发行与销售。未经许可之出口，视为违反著作权法，将受法律之制裁。

北京市版权局著作权合同登记号图字 01-2009-3472

纪录片也要讲故事(第 2 版)

著者：(美)希拉·柯伦·伯纳德　　译者：孙红云　　丛书名：电影学院　　筹划出版：银杏树下

出版统筹：吴兴元　责任编辑：何筠　陈草心　王家祥　营销推广：ONEBOOK　装帧制造：墨白空间

出　　版：世界图书出版公司北京公司

出 版 人：张跃明

发　　行：世界图书出版公司北京公司(北京朝内大街 137 号　邮编 100010)

销　　售：各地新华书店

印　　刷：北京盛兰兄弟印刷装订有限公司

(北京市大兴区黄村镇西芦城　邮编 102612)

开　　本：787×1092毫米　1/16

印　　张：26　插页 4

字　　数：379 千

版　　次：2011 年 3 月第 1 版

印　　次：2011 年 3 月第 1 次印刷

教师服务：teacher@hinabook.com　139-1140-1220

读者咨询：onebook@263.net

编辑咨询：133-6631-2326

营销咨询：133-6657-3072　010-8161-6534

ISBN 978-7-5100-2819-9/C·121　　定价：39.80 元

(如存在文字不清、漏印、缺页、倒页、脱页等印装质量问题，请与承印厂联系调换。联系电话：010-61282469)

版权所有　翻印必究

作者简介

希拉·柯伦·伯纳德（Sheila Curran Bernard），著名电影人、作家和顾问，麦克道威尔·科隆尼艺术村和弗吉尼亚中心艺术创作方向研究员，近来供职于普林斯顿大学。她在策划、制作一些由美国国家电视台播映、影院放映、博物馆以及课堂使用的纪录片项目方面经验丰富，作品曾获得艾美奖创作艺术奖、美国广播电视文化成就奖，以及美国历史学家组织设立的埃里克·巴尔诺奖。

译者简介

孙红云，1973年生，陕西黄陵人，于北京师范大学获得博士学位，现任北京联合大学副教授。主要研究方向为纪录片美学和艺术理论，长期从事纪录片的研究和创作，已发表核心期刊论文和译文30余篇，国际期刊论文3篇，主持教育部和市级课题2项。

内容简介

本书从运用纪录片讲故事的角度出发，介绍了怎样发掘现实生活中的戏剧性事件，并对这些素材进行巧妙安排，给观众提供独特的视角与体验。从拍摄前的调查研究、撰写拍摄计划，到摄影和剪辑的每一个步骤，作者都提供了有力的指导和建议。此外，书中汇集了大量真实案例，以及十多位当代顶尖纪录片大师和专业人员的特别访谈。本书为希望吸引到更广泛观众的纪录片制作者提供了极其实用的方法和技巧。

新版本中增加了许多当代焦点问题，比如对低成本独立电影的关注，对《超码的我》、《轮椅上的竞技》、《时光如水》、《决堤时刻》等近几年纪录片佳作的分析。

封面图片：
《华氏911》（*Fahrenheit 9/11*，2004）

致中国读者

我感到非常荣幸,《纪录片也要讲故事》(第2版)能够被翻译成中文出版。世界上越来越多的人拥有了摄像机、麦克风以及其他可以用来创作电影和视频故事的工具,并且,通过互联网技术,人们摄制的作品可以直接抵达观众面前而不需要任何中介。尤其重要的是,人们在寻求利用这些工具来捕捉和分享现实生活中诸多故事的时候,同时也担负起了诚实地讲述故事真相的责任——这也是纪录片人的职责所在。然而,我们需要什么讲故事的手段?我们如何才能创作出一部新颖而富有创造性的纪录片作品?

在纪录片产生一个多世纪以来,世界范围内的纪录片工作者们都在试图回答这些重要的问题,我希望《纪录片也要讲故事》这本书不仅有助于我们界定纪录片的范畴,更能成为纪录片创作领域一个可以让大家共享的词汇表。

希拉·柯伦·伯纳德

2009年12月于纽约

第二版前言

一般来说，纪录片对很多人而言都有丰富的涵义。它是自我表达的一种形式，就像小说、歌曲或者绘画一样。它是新闻报道的一种形式，独立而不依靠其他中介。它是一种工具，是不同文化之间沟通的桥梁，揭露无常世界的残酷现实。它或令人鼓舞，或催人奋进，或使人受教育，或令人烦恼，或使人快乐。纪录片所反映的这一切是关于人在各种境遇中精彩的、富有挑战的、令人烦恼的以及幽默讽刺的情景。但首先，这些纪录片必须抵达观众眼前。在本书中，你将会找到通过讲故事来实现这一目的的策略。构思一种独特的叙事方式，不仅通过它传达影片的主题，而且诚实地传达影片的主旨和根源。

在第二版中约20%使用的是新素材，为了保持本书长度适当，保留了一些经过修改或者删减的以前版本的内容。更新的内容包括对一些新近影片的考察，对独立制作、低成本作品进行了更多的讨论，并延展考察了纪录片讲故事的国际化方法，还补充了对纪录片制作者的访谈内容。

希拉·柯伦·伯纳德

2006年10月

代序:纪录片与故事片优势互补

本文虽然长达两万言,但是自始至终只谈了一个问题:纪录片为何讲故事?至于纪录片如何讲故事,许多国家的纪录片工作者都在探索。在我了解的相关出版物中,美国学者希拉·柯伦·伯纳德(Sheila Curran Bernard)的专著《纪录片也要讲故事》可能是最值得关注的。本书的英文书名为 *Documentary Storytelling*,译作"纪录片讲故事"就可以了,但是为了强调纪录片讲故事的重要性[①],我建议译作"纪录片如何讲故事",最后定名为"纪录片也要讲故事"。本书自 2003 年首版以来已经两次再版(2007 年、2010 年)。我曾经写过一篇博文,题为《版次意味着图书的生命力》。一部图书七年之内出版三次,足以表明它旺盛的生命力,本书探讨的问题"纪录片讲故事"同样具有旺盛的生命力。最后需要说明的是,本文起初是应第 19 届中国金鸡百花电影节中国电影论坛(2010 年 10 月 12 至 16 日·江苏江阴)撰写的论文(副标题为"兼谈纪录片与故事片塑造国家形象的不同作用"),写作过程中世界图书出版公司希望我为《纪录片也要讲故事》写作序言,由于主题相同,姑且将这篇论文用作本书的序言,或者,确切地说,用作本书的代序。

导语

纪录片与故事片是电影的两种基本型态,虽然表现方式有所区别,但是

---

① 出于同样的理由,我在这篇文章里刻意将纪录片与故事片进行了对比,似乎有抬高故事片而贬低纪录片之嫌,可能会得罪广大的纪录片同仁,但这不是我的本意,我的本意在于以故事片为镜观照纪录片,以便更好地阐明纪录片讲故事的重要性。1995 年,世界电影诞生百年之计,我曾经热情地讴歌纪录片,将之称为"电影王国的半壁江山"(见单万里《先驱者的足迹——纪念早期的纪录电影大师》,载《当代电影》1995 年第 1 期,后收录在《纪录电影文献》,中国广播电视出版社 2001 年版)。如今,我仍然认为纪录片是"电影王国的半壁江山",纪录片与故事片各有对方无法取代的优势。我在今年四月的一次旅行期间比较完整地形成了这篇论文的基本思路,并在河北大学艺术学院影视系向金晓非教授的几位弟子初步阐述了论文的基本观点。

都有塑造国家形象的作用。事实上，任何一部电影都有塑造国家形象的作用，都在自觉不自觉地塑造国家形象。通过电影来塑造国家形象，可以说是一个既过时又新鲜的话题：过时，是因为电影诞生不久（具体来说开始于第一次世界大战时期）就已成为人们自觉用来塑造国家形象的重要手段，而且当时人们普遍认为只有纪录片才能在塑造国家形象方面发挥重要作用；新鲜，是因为近来国内学界重提用电影塑造国家形象的重要性①，而且有关机构将纪录片推向了前台。最近发生的两件事，也许会让我国纪录片工作者感到欢欣鼓舞。

第一件事：国务院新闻办公室启动中国国家形象系列宣传片的拍摄工作。据称，这是为塑造和提升中国繁荣发展、民主进步、文明开放、和平和谐的国家形象设立的重点项目，是新时期探索对外传播新形式的一次有益尝试。该项目分为两个部分，一部分是30秒钟的电视宣传片，另一部分是15分钟的短纪录片。国家形象系列宣传片立项之后，得到社会各界人士踊跃参与和民众广泛关注。2008年北京奥运会以来，中国展示“软实力”的工作开始加强，如放宽外国记者境内采访限制，借助国际媒体影响力客观报道中国，拍摄国家形象宣传片成为展示“软实力”的另一渠道。据悉，2010年国庆节前，国新办将在国际主流媒体上面向世界观众播放中国国家形象宣传片。国家形象宣传片拍摄工作的启动，标志着中国国家公关时代已经到来。

第二件事：2010年3月10日下午，国家广电总局电影局与中国电影艺术研究中心联合主办、《当代电影》杂志社承办的“纪录电影发展研讨会”在北京召开。此次研讨会是遵照中央领导近期连续两次对纪录电影发展做出的重要批示精神而及时召开的，宗旨在于提升中国纪录电影创作与制作水准，打造和培养具有市场竞争力的作品与人才，加快走出去步伐。国家广电总局电影局副局长张宏森、中国电影艺术研究中心主任傅红星、中央新闻纪

① 2009年新中国诞辰六十年周年之际，“电影塑造国家形象”成为多家电影机构举办的学术研讨会的热门话题，如中国电影家协会与江苏省文学艺术联合会主办的“中国电影理论评论六十年研讨会”，国家广电总局电影局与中国电影艺术研究中心主办的“社会变迁与国家形象——新中国电影六十年论坛”。相关资料见中国电影出版社出版的文集：刘浩东、陈国富主编《中国电影理论评论六十年（1949－2009）》（2009）；傅红星主编《社会变迁与国家形象——新中国电影六十年论坛文集》（2010）。

录电影制片厂副厂长郭本敏等领导，以及近20位业内专家学者参加了研讨会。与会者就纪录电影的价值与意义、中国纪录电影的现状与问题、生存策略与发展方向、中国纪录片与外国纪录片的比较和差距等方面展开了广泛而深入的探讨，并积极献言献策。4月1日出版的《当代电影》杂志刊登了此次研讨会的综述文章《纪录电影：积极迎接产业挑战》[①]。

研讨会上，张宏森副局长指出："今年1月25日国务院办公厅出台的《促进电影产业发展和繁荣的指导意见》，是建国以来第一次以国务院的名义为电影行业出台指导意见。3月1日，国务委员刘延东围绕《指导意见》精神，专门召开了全国电影工作者电视电话会议，亲自进行了动员和部署，全国电影产业发展将迈向一个新阶段（《当代电影》第34页）。"中国传媒大学教授胡智锋认为，发展纪录电影，是为了满足四种需要：第一是政治需要，第二是社会需要，第三是文化需要，第四是行业本身的需要。这四种需要是探讨纪录电影发展的前提。他说："在《指导意见》里，尽管没有直接提到纪录电影，但是在多类型、多品种、多元化的概念里，实际上已经包含了对纪录电影发展的强烈要求（《当代电影》第30页）。"

如果在更加广阔的背景下进行考察，这次研讨会可以说是有关机构编制国家"十二五"[②]时期文化体制改革和发展规划纲要过程中对纪录电影改革和发展所做的一次前期调研。2010年8月27日，中共中央政治局常委李长春在重庆主持召开国家"十二五"时期文化体制改革和发展规划纲要编制工作调研座谈会。他强调，要深入学习贯彻胡锦涛总书记在中共中央政治

---

① 高山《纪录电影：积极迎接产业挑战——"纪录电影发展研讨会"综述》，载《当代电影》杂志2010年第4期，第30－34页。本文有关此次研讨会的引文均引自该文，仅标注其在《当代电影》的页码，如"《当代电影》第X页"。

② "十二五"全称"中华人民共和国国民经济和社会发展第十二个五年规划纲要"，起止时间为2011－2015年。规划编制工作大体包括：前期调研、编制起草、论证衔接、审批发布四个阶段。按照程序，各部委省市区在2009年下半年初步完成本领域、本地区的规划，统一汇总到国务院编制全国的"十二五规划"。2010年下半年的中共十七届五中全会将讨论建议稿，然后提交2011年3月的全国两会审议通过。据悉，目前各部委省市区的"十二五"前期课题调研均已启动。

局第二十二次集体学习[①]时的重要讲话精神，进一步加快文化体制机制改革创新，加快构建公共文化服务体系，加快发展文化产业，加强对文化产品创作生产的引导，着力构建充满活力、富有效率、更加开放、有利于文化科学发展的体制机制，推动文化建设又好又快发展，使“十二五”时期成为我国文化建设的加速发展期，为推动我国从文化资源大国向文化强国迈进奠定坚实基础[②]。

本文通过考察中外电影史上的具体事例，分析纪录片与故事片对塑造国家形象的不同作用。纪录片与故事片是电影的两种基本型态，每种型态各有优势，只有使两者形成优势互补的格局，才能充分发挥电影塑造国家形象的作用。纪录片在塑造国家形象方面固然发挥着重要作用，但是故事片发挥的作用同样不可忽视（在某种程度上说甚至更为重要）。片面强调纪录片与故事片各自的重要性不利于电影的协调发展，只有全面认识两者的不同作用才能制定有利于电影协调发展的战略。总体来说，纪录片与故事片在塑造国家形象方面的不同作用可以归纳为：边缘与主流；赠品与商品；速效与长效；表面与内心。这些关系是相对而不是绝对的，一切都取决于影片的质量。无论纪录片还是故事片，只有优秀的影片才能在塑造国家形象方面发挥强大的作用。

边缘与主流

党中央和国务院对“十二五”时期文化体制改革和发展规划纲要的要求，都提到文化产业的观念，这个观念也是“纪录电影发展研讨会”的核心议题，正如研讨会综述文章的题目所示：“纪录电影积极迎接产业挑战”。我国纪录电影作为产业的现状如何呢？张宏森副局长在介绍了近年来中国电影

---

① 2010年7月23日中央电视台《新闻联播》头条新闻：2010年7月23日上午，中共中央政治局就深化我国文化体制改革研究问题进行第二十二次集体学习。中共中央总书记胡锦涛在主持学习时强调，深入推进文化体制改革，促进文化事业全面繁荣和文化产业快速发展，关系全面建设小康社会奋斗目标的实现，关系中国特色社会主义事业总体布局，关系中华民族伟大复兴。我们一定要从战略高度深刻认识文化的重要地位和作用，以高度的责任感和紧迫感，顺应时代的发展要求，深入推进文化体制改革，推动社会主义文化大发展大繁荣。

② 新华社重庆2010年8月28日消息（记者王晓磊）《李长春强调构建体制机制推动文化建设发展》。

迅速发展的状况之后指出:“就纪录电影而言,首先要看到我们整体上的差距。2009年获得公映许可证的纪录片只有19部,较之566部的故事影片产量(其中456部是在电影局备案摄制完成的故事片,另外110部为电影频道CCTV-6制作的数字电影),纪录电影所占比例比较低,数量上有待于进一步提升。无论是其社会影响力,还是市场占有率,都与电影产业发展的整体态势差距较大,纪录电影专业队伍流失严重,并未形成有层次、分梯队的良性人才结构(《当代电影》第31页)。”

接着,张宏森指出了导致这种状况的原因以及问题所在:“我们的纪录电影之所以较难进入院线,是因为这些影片在叙事方式和作品形态等方面都存在某些局限性,如风格的相对单一和保守,尚未呈现出活跃的、开放的、多样化的表达形态。大部分影片都是一种仰视的态度,仰视伟人、仰视历史、仰视重大事件,缺乏一种平视的目光来看待平民的、个体的状态和命运。宏大叙述、结论式、阐述式、解释式的命题占据大多数;更符合纪录片本性化的要求的流程化、过程化、客观化的作品呈现较少。还有一些作品过于个性化、私密化,无法从个性化的发现上升到最大公约数的真理追求层面,没有找到一种社会平均理性与平均情感。这些都是在纪录电影创作中突出存在的问题(《当代电影》第31页)。”

总而言之,目前我国的纪录片与故事片相比在产业方面处在边缘状态。虽然纪录片与故事片各有主流与边缘之分,但从世界电影的历史与现状加以考察,纪录片与故事片相比在产业方面几乎始终处于边缘状态,即便在电影产业非常发达的美国也是如此,而且这种状况恐怕很难改变。即便2009年中国纪录片的产量提高10倍(也就是提高到190部),与故事片相比仍然处于边缘状态。选择拍摄纪录片,就意味着从业者已经进入电影王国的边缘。即便从业者拍摄的是主流纪录片,与主流故事片导演相比仍然属于边缘电影的从业者,这是纪录片的从业者以及打算从事纪录片的电影人必须正视的现实。

在考察了长达一个世纪的世界纪录电影发展史之后,美国纪录电影史学家埃利克·巴尔诺总结说:“在世界范围内,纪录电影工作者历来回避大制片厂,他们组成小规模的制作单位,到制片厂以外的世界拍片。他们在电

影和电视工业中发出的声音是微弱的，但是他们已在其中站稳脚跟。在每一块大陆上，影视工业都对这些入侵者怀有既爱又恨的复杂心理。影视工业倾向于重复制造社会神话，纪录电影工作者似乎置身于这一潮流之外，他们好像在对人们说：'看呢，皇帝没穿衣裳！'他们是以扰乱者的姿态登场的，他们的影片既不追求经济效益，也不想捞取政治资本。然而，这些影片又被看作是必不可少的。"接着，巴尔诺在谈到纪录电影工作者的现状时指出："同时，纪录电影工作者的队伍在发展壮大，并且发起了纪录电影运动。在这个不断发展的运动中，纪录电影工作者在国际电影节上相聚，进行合作制片，通过研讨会、报纸以及数量不断增长的电影刊物交流思想。卫星通讯、计算机和录像技术的运用，促进了相互之间的繁荣和发展。无论承认与否，纪录电影工作者都已登上国际舞台。"①

巴尔诺对世界纪录电影发展史的总体描述不无偏颇之处（详见后文），但是他说纪录片工作者"在电影和电视工业中发出的声音是微弱的"也许并非虚言。只需将纪录片与故事片放在一起考察就可以得出这个结论，而且这种状况甚至可以追溯到电影发明之初。卢米埃尔在 1895 年发明电影不久，就悲观地预言说电影是"没有商业前途的发明"。② 为什么？因为卢米埃尔几乎只拍纪录片："卢米埃尔巴黎首映两年后，公众的热情明显地消退了。尽管摄影机和放映机技术不断完善，电影本身却仍局限于三大基本主题：风光片，主要是介绍诸如埃及、印度和日本这样有异国风情的旅游纪录片；时事片——新闻片的先驱，主要拍摄皇家访问和重大体育比赛等事件；滑稽短剧，包括理发店和马戏团的搞笑场面。看起来好象卢米埃尔毕竟没说错，尽管电影的衰落不是像他所想象的那样发生的，只要人们把电影当成一种新鲜玩意儿对待，电影就注定没有真正的前途。" ③

这时，一位叫乔治·梅里爱的法国人挽救了电影的命运，因为他会拍故事片。法国纪录片《伟大的梅里爱》（1953，乔治·弗朗叙）以纪录与虚构相

---

① （美国）埃利克·巴尔诺《世界纪录电影史》，1992 年第 2 次修订版，见单万里主编《纪录电影文献》，中国广播电视出版社 2001 年版，第 720 页。

② （英国）大卫·普特南《不宣而战》，中国电影出版社 2001 年版，第 7 页。

③ （英国）大卫·普特南《不宣而战》，中国电影出版社 2001 年版，第 23 页。

交织的手法讲述了这位与卢米埃尔同时代的电影先驱的故事。影片中有这样一个情节:梅里爱在观看卢米埃尔的首场电影放映后,与卢米埃尔有过一场对话。梅里爱:"真是神奇啊!卢米埃尔先生。"卢米埃尔:"这只不过是对科学的好奇。"梅里爱:"我想买下您的一台机器。"卢米埃尔:"我的发明是不出售的。"梅里爱:"我愿付给您一万法郎。"卢米埃尔:"何必呢,梅里爱先生。"梅里爱:"那就两万法郎。"卢米埃尔:"我不想反对您,梅里爱先生,电影是没有商业前途的发明。"然而,梅里爱发现了电影具有表现魔幻效果以及讲故事的可能性,而且通过实践为电影打开了想象的大门。值得指出的是,号称纪录片的《伟大的梅里爱》不仅选用梅里爱的许多电影片段,以便阐释梅里爱的电影魔术和特技的诞生过程,而且邀请了梅里爱的儿子在影片中扮演梅里爱,以便更好地讲述梅里爱作为伟大的电影创造者的故事。

百年来的世界电影发展史告诉我们,主要是故事片而不是纪录片,将电影发展成了一种产业,一种当今时代的庞大产业。"当电影发明者路易·卢米埃尔雇佣菲里克斯·梅斯吉什做摄影师兼放映员时,他曾警告说:'梅斯吉什,我们这儿没什么前途,这更像是一份游乐场的差事,也就干个一年半载,可能长一点,也可能短一点。'结果证明,卢米埃尔对梅斯吉什的职业的预测是对的,对电影的前景的预测却是大错特错。如果他能得知百年后这一游乐场的活儿成了全世界最强大最重要的工业之一,一定会惊奇不已。"[①]可以说,早在电影诞生之初,纪录片就在产业方面输给了故事片,而且此后一直处于电影产业(包括后来出现的电视产业[②])的边缘,占据电影产业主流地位的电影型态是故事片。

赠品与商品

产业制造的是产品,进入流通渠道时称为商品。商品是要消费者掏钱买的,赠品是消费者购买商品时获得的附属品。从世界电影的发展历史来

① (英国)大卫·普特南《不宣而战》,中国电影出版社2001年版,第307页。

② 这一点仅从电视剧所处的黄金时段和播出时长就可以得到证明,数十年来电视台的节目类型和播出时间不断调整,只有"新闻联播"和"电视剧场"雷打不动地占据着黄金时段,纪录片的播出时间则往往是在深夜,而且播出时长较短。

看，作为产业的电影型态主要是故事片，故事片通常被作为商品对待，纪录片往往被作为附属于故事片的赠品对待。世界电影的发展历史，如果没有以梅里爱为代表的故事片先驱，如今只能像卢米埃尔预言的那样“没有商业前途”。导致这种状况的原因，应该说主要是由于纪录片很难产生利润，很难促进电影产业发展，很难获得投资者支持。作为产业，电影的投资者主要是投资故事片，因为故事片能为投资者带来利润，或者说更多利润甚至最大化利润，这是资本的意志，不以人的意志为转移。

纪录片的出资者多为政府、企业、社团等机构，主要目的是宣传政府主张、推广企业产品、塑造社团形象。比如，早在第一次世界大战期间许多参战国政府就已将纪录片用作官方宣传手段，1920 年代末开始英国人约翰·格里尔逊在领导英国纪录电影运动期间拍摄的纪录片几乎都是与政府、企业、社团合作的，二战时期更多国家的政府包括美国政府通过好莱坞制作了用于战争宣传的纪录片，二战之后越来越多国家的政府、企业、社团都将纪录片用作宣传手段。这种情况或许刚好可以用来说明巴尔诺总结世界纪录电影史的时候得出的偏颇结论，因为并非所有的纪录电影工作者“历来回避大制片厂”，并非所有的纪录电影工作者都是“以扰乱者的姿态登场的”，有些甚至是“以维护者的姿态登场的”。

巴尔诺所说的纪录电影工作者只是众多纪录电影工作者当中的一类，这类纪录电影工作者可以说是他心目中理想的一类，即具有独立思考和批评精神的一类。除此之外，还有许多类纪录电影工作者，但是无论哪一类纪录电影工作者拍摄的影片，除了少数例外，大多是作为赠品（故事片的赠品）发行放映的，这主要是由于纪录片较少具有商业价值（或者像巴尔诺所说的较少具有商业诉求），很多情况下难以进入商业影院，而在商业影院之外的公共场所放映，如艺术影院、学校、机关、工厂、农村、部队、图书馆、博物馆、使领馆，以及展览会、展销会、招待会、研讨会、大型超市等场合放映。这些放映活动通常是免费的，即使收费也比商业影院低很多。

在世界纪录电影的先驱者当中，格里尔逊可以说最了解纪录片作为赠品的命运。纪录片作为赠品的表现之一，就是通常作为**加片**（supporting film）放映，与加片相对的是**正片**（feature film，电影放映时的主要影片），正片

往往是故事片。格里尔逊在描述20世纪初的电影市场状况时指出:“电影市场(特别是英国电影市场)本来就是在追逐利润中形成的。按照每场放映两部正片的常规,本来是没有空余时间放映短片、动画片或杂志片的,也没有人肯花钱看短片。但是,幸亏还有发行商在出租正片时搭租短片。作为电影启蒙的一个重要分支,短片也甘愿充当搭送的小礼物的角色,就像杂货铺卖一送一的做法那样,搭送的东西一般是不太值钱的。在这种情况下,短片的质量难以得到提高也就不足为奇了。”①早期的纪录片多为短片(直到今天依然如此),短片很难单独支撑商业电影放映(据说格里尔逊本人1929年拍摄的中等长度的纪录片《飘网渔船》也是作为加片首映的,那场放映活动的正片是苏联导演爱森斯坦的著名故事片《战舰波将金号》)。

纪录片作为故事片的加片的命运,在很长的一个时期内贯穿世界电影史,当然也包括中国电影史。且不说中国早期的纪录片,即使在新中国成立之后直到上世纪80年代末,中国的许多纪录片都是作为故事片的加片放映的:“长纪录片可专场上映,新闻片和短纪录片是作为加片在故事片之前放映的。观众还是喜欢看新闻纪录片的,因为当时电视还不太普及,大多数观众是通过新闻电影这一渠道看到图像新闻,如果电影院在故事片前不加演新闻短片,观众还会提意见,甚至还有专为看加片而进电影院的。电影院有时也用观众喜欢的新闻纪录片加演以带动故事片的票房。五六十年代,在北京、天津、上海还有专放新闻纪录片的新闻电影院。但是七八十年代以后,电影院为了增加收入,不愿在故事片前加演新闻纪录片,因为如果电影院每天放映五场电影,其中20分钟是新闻短片,假如不加的话,省出的时间就可多放一场故事片。于是新闻纪录片逐渐失去放映阵地。到九十年代初电影体制改革,中影公司对电影厂的新闻片也不再统购包销,于是出现了新问题,即新闻纪录电影如何改革,又如何自谋出路?”②

老一辈纪录电影工作者对纪录电影出路的担忧,如今继续困惑着新一辈纪录电影工作者。翻开相关的报刊,打开相关的网站,经常可以看到纪录

---

① (英国)约翰·格里尔逊《纪录电影的首要原则》,见单万里主编《纪录电影文献》,中国广播电视出版社2001年版,第501页。

② 高维进《中国新闻纪录电影史》,中央文献出版社2003年版,第337-338页。

电影工作者抱怨纪录电影出路太少。这类消息触手可及，触目皆是，比如良友网2010年7月12日的一篇文章，题为《国产纪录片院线受冷遇，“故事化”纪录片前景好》①。如今，长纪录片很难作为正片放映，短纪录片的命运更加糟糕，甚至连作为加片的机会都难以找到了。眼下的电影院放映的加片往往是具有商业价值的贴片广告（比如今年暑期热映的故事片《唐山大地震》的贴片广告长达15分钟）。纪录片的出路在哪里？其实，良友网那篇文章的题目在某种程度上已经为纪录片的出路指明了一个方向：“故事化”纪录片前景好。既然如此，电影工作者直接去拍故事片不就解决问题了吗？然而，事情并非如此简单。

速效与长效

由于制作周期较长、制作成本较高、制作团队较大等原因，故事片出片速度较慢，纪录片出片速度较快。在天灾人祸尤其是战争时期，纪录片在宣传方面具有故事片无可比拟的优势，这种优势就是速效。然而，速效是纪录片的优势也是纪录片的劣势，速效的特点是速来速去：来得快去得快。故事片虽然出片速度较慢，但它发挥的宣传作用较长。考察第一次世界大战时期的英国官方电影宣传史，我们可以发现一个十分有趣的变化：纪录片——戏剧性——故事片。也就是说，英国政府官员和电影工作者起初认为只有纪录片才能发挥宣传作用，但是随着战争进程的不断变化，他们逐步认识到纪录片要有“戏剧性”才能发挥宣传作用，最后则干脆拍起了故事片。

依照英国学者尼古拉·李弗斯②的看法，第一次世界大战时期是电影用作官方宣传的开端，而且是电影宣传史上一个非常重要的时期。“在战争快结束时，不仅交战双方都把战时宝贵而有限的资源投入到这种新的宣传形式上，他们也都认识到电影这种媒体在进行有力的、群众性的政治宣传方面

---

① 良友网（http://www.1926cn.com/news/content_3755.shtml），佚名《国产纪录片院线受冷遇，“故事化”纪录片前景好》。

② 尼古拉·李弗斯曾经写作《电影宣传的威力：神话还是真实？》一文，英文见英国《电影、广播和电视历史学刊》1993年第13卷第2期，中文最初发表于《世界电影》杂志1995年第4期，后收录在单万里主编《纪录电影文献》（中国广播电视出版社2001年版），本节引文均出自该文，只标注引文在《纪录电影文献》中的页码，如“《纪录电影文献》第X页”。

所具有的明显潜力(《纪录电影文献》第550页)。"正是在第一次世界大战时期,"英国保守党开始了它的冒险事业,首次进入了对它来说完全是崭新领域的电影宣传(《纪录电影文献》第551页)。"当时,英国政府对电影宣传威力的认识经历了一个曲折的过程。由于当时的电影被看做是娱乐场的杂耍,甚至被认为是"有害的东西",政府部门中又很少有人对电影有第一手知识,因此"如果有谁提出电影可以为打赢战争这桩严肃的事业作出贡献,那简直是不可思议和令人厌恶(《纪录电影文献》第558页)。"

对于这个问题,"电影界的人士却抱有另外的看法,这一点也不足为怪。他们从一开始就认为,电影(指现场拍摄的、忠实反映实际战况的影片)在促进支持战争方面可以起特殊的作用。在政府内部秘密进行官方宣传工作的人也有同样的观点。这一点是电影界始料未及的,也使他们感到惊讶……电影可以接近世界各地的观众,包括不识字的文盲观众。一般的文字宣传品不能起作用的人群却可以接受电影,这种直观的能力使电影成为具有特殊吸引力的媒体。不久,英国的外交官们也提出了同样的看法,这就更使人惊讶不已了。例如,英国驻美大使斯普林·赖斯指出:'考虑到电影放映可以吸引大量群众,以及电影观众的心理状态',这种媒体必须予以重视。其他的大使也络绎不绝地表达了相同的看法"。而且他们也都同意这样一个原则:"用作宣传的战争片必须是实况纪录片,只有这种形式才能发挥作用(《纪录电影文献》第558—559页)。"但是,这种看法最终遭到否定。从用作宣传的影片形式看,一战时期的英国电影宣传史明显分为三个阶段:

第一阶段:看重纪录片。1915年底,以纪录片形式制作的第一部官方宣传片《英国做好了准备》制作完成。"宣传工作者和电影界都尽力保证使这部影片既在商业上也在政治上获得成功。因而,出席首映式的观众包括了许多统治阶层的名人(甚至海军大臣在影片放映中间休息时发表了讲话,大力赞扬这部影片),影片在伦敦的帝国音乐厅放映,过去只有最享盛名的(也是商业上最有利可图的)影片才在这里放映。"这部影片的发行和放映也确实获得了很大成功,在首映之后的一个多月时间里,观众踊跃地到这家伦敦最有名望的公共场所观看影片,而且"伦敦的其他影院也放映这部影片,到(1916年)5月间伦敦以外的61个市镇也放映过这部影片,另外还有50个

城镇也准备放映。这当然是一个使人印象深刻的开端,尽管不论在什么情况下,如果它不能吸引观众的话,也会更引人注目,因为这毕竟是第一部官方影片(《纪录电影文献》第558—559页)"。此后的一段时间里这类官方影片大量出现,但其影响大不如前。

第二阶段:强调戏剧性。1916年11月,加拿大报业巨头比弗布鲁克被任命为英国国防部电影委员会(WOCC)主席。他在1917年5月写道:"……目前的影片风格已过时。观众感到腻了,如果想维持销售,今后必须拿出更有戏剧性的内容才能满足他们……素材当然是同样的……问题在于如何组织这些素材(《纪录电影文献》第563—564页)"。同时,"电影宣传家们清楚地认识到,在1917年春夏之交,他们面对的是一种全然不同的新局面。为此,他们重新制定政策。他们不愿放弃长期以来一直在拍摄的实况影片,然而他们在十分重要的战争片中作出了重大修改,既从内容上作了十分细致的调整,又从表现方式上作了重要的改变。总之,他们下决心努力设法使产品重新赢得观众的兴趣(《纪录电影文献》第564—565页)"。这些努力一方面表现在增加纪录片的戏剧性,另一方面表现在准备拍摄故事片。

第三阶段:转拍故事片。1917年10月,国防部电影委员会宣传处电影科认为,当时需要的是"有感情色彩的故事片",如果电影科不在那么早就被撤消的话,它一定会尽力使这项建议付诸实施。这时,新成立的宣传机构——全国战争目的委员会(NWAC)制定了一项新的电影宣传方针:尽全力优先拍摄一部故事片,并组织电影界的全部优秀人才投入这项计划,以便制作"一部令人感到可信的故事片"。然而,这部名为《国民影片》的影片直到战争结束后才制作完成,已经完全不适合向战后的观众放映,结果从未正式公映。虽然这部故事影片没有达到预期的宣传效果,但是拍摄故事片的举措显然是由于当时的电影宣传家们看到了纪录片的某些弱点,而且"事实上,尽管《国民影片》是全国战争目的委员会决定要拍摄的,但在战争的最后一年里,很清楚,所有参与官方影片宣传工作的人都倾向于考虑生产故事片(《纪录电影文献》第565—557页)"。

促使电影宣传家们发生这种转变的背景是:"1917年冬季以来,对现行宣传方针已经出现愈来愈尖锐的批评。一部分批评意见是针对官方影片宣

传工作分散在不同的、有时是相互竞争的机构中;但有些批评是针对官方影片形式的。他们特别批评了战争实况片,指出由于这些影片缺乏'人情味'和内在联系,它们只能引起人们'一时的兴趣'。需要的是'一部具有吸引力和影响力的战争故事片,片中要贯穿着人情味,片中要有许多引人入胜的同战争有关的景象,以说明战争是如何进行的'(《纪录电影文献》第565页)。"这段话指出了导致纪录片宣传效果速来速去的一个重要原因即缺乏"人情味",同时提出了电影宣传作用于观众表面与内心的问题。在分析其中的原因之前,先简要回顾一战后的电影宣传史。

第一次世界大战后,列宁在1922年初与人民教育委员阿纳托里·卢那察尔斯基讨论电影问题时指出:"在所有的艺术中,电影对于我们来说是最重要的。"他还特别谈到"反映苏维埃现实"的电影,而且认为这样的电影"必须从新闻片开始做起",甚至要求制定了一项后来称为"列宁主义影片比例"的原则,即在任何一份影片节目单中,故事片和新闻片都必须保持一定的平衡①。需要指出的一点是,由于当时所说的新闻片与纪录片之间并无明确的界限,所以列宁所说的新闻片也可以说是纪录片,或者统称新闻纪录片。1930年代,几乎所有国家的政府首脑都对电影尤其是纪录电影给予了高度的重视。1939年,随着第二次世界大战爆发,几乎所有参战国的政府都把纪录电影用作特殊的武器②。

第二次世界大战后,好莱坞电影演员出身、深谙电影宣传之道的里根(时任美国电影演员协会主席、加州议员)在1951年表达了他对电影宣传效果的看法:"在当今世界银幕上展开的意识形态斗争中,正是美国的故事片,而不是宣传片,正在成功地回击来自铁幕另一边的宣传攻势。正是美国的电影,向全世界人民展示放满了我们美国商品的橱窗,我们美国的停车场,我们美国布满了汽车的街道,以及驾驶这些汽车的我们美国司机。我们应该为我们的电影感到骄傲和自豪!"③这段话中的宣传片应该是指纪录片,因

---

① 参见(美国)埃利克·巴尔诺《世界纪录电影史》,中国电影出版社1992年版,第51页。

② 关于二战时期电影宣传的情况,详见单万里《影像大使与影像外交——论纪录片在现代国际关系中的作用》,载《北京电影学院学报》2003年第6期。

③ 李希光《妖魔化中国的背后》,中国社会科学出版社1996年版,第227页。

为里根显然是将宣传片作为与故事片相对的概念使用的。在里根看来,故事片也能发挥宣传作用,而且比纪录片更能发挥宣传作用。

在很多人的心目中,美国是一个纪录片十分发达的国家。早在1922年,美国导演弗拉哈迪拍摄的《北方的纳努克》被公认为是世界电影史上的一部里程碑式的影片,是世界电影史上第一部真正的纪录片。1960年代,美国真实电影运动曾经产生了广泛的国际影响。1980年代,美国引领了新纪录电影潮流,迈克尔·摩尔拍摄的《罗杰和我》(1988)成为美国新纪录电影的一部重要代表作,他拍摄的《华氏911》(2004)更是风靡全球。今年,获得第82届奥斯卡最佳长纪录片奖的《海豚湾》(路易·西霍尤斯)产生了世界性的轰动效应。但是总体来说,好莱坞并不关注纪录片,正如美国电影史学家罗伯特·C·艾伦所说:"除了新闻片,好莱坞从不需要纪录片。"①这也许是因为在好莱坞这座"梦工厂"看来,纪录片影响再大也大不过故事片。

表面与内心

列位看官也许已经猜到,按照前面三个小节的逻辑,本小节的标题"表面与内心"对应于纪录片与故事片:从表现内容看,纪录片偏重于表现人物的表面,故事片偏重于表现人物的内心;从宣传效果看,纪录片更多作用于观众的表面,故事片更多作用于观众的内心。并非所有电影都能既作用于观众的表面又作用于观众的内心(有些电影甚至无法作用于观众表面,因为观众看不到或者不爱看),只有优秀的电影才能做到这一点,而且只有作用于观众的内心才能影响观众的行为,才能发挥电影的宣传作用。虽然从理论上说电影能否发挥宣传作用与电影的型态无关(在这方面纪录片与故事片享有同等权利),但从电影史看故事片可能比纪录片拥有更多机会实现表面与内心统一的宣传效果。造成这种局面的原因主要是纪录片与故事片相比存在许多局限性,包括题材资源、创作周期、拍摄方式的局限性,尤其是纪录片作为一个片种自身的局限性。

首先,题材资源的局限性。题材,简单来说就是艺术作品表现的内容,

---

① (美国)罗伯特·C·艾伦《美国真实电影的早期阶段》,见单万里主编《纪录电影文献》,中国广播电视出版社2001年版,第86页。

也是创作艺术作品的资源，因此本文将题材与资源并称为题材资源。英国纪录电影理论家格里尔逊在《纪录电影的首要原则》一文中指出："是否使用自然素材，被当作区别纪录片与故事片的关键标准。凡是实地拍摄的影片都被称为纪录片。"①格里尔逊十分赞赏美国导演弗拉哈迪的《北方的纳努克》，但他对弗拉哈迪将目光投向天涯海角非常不满，而是主张纪录片工作者拍摄"家门口的事情"。他在领导英国纪录电影运动期间也是这么做的，但与同期的故事片相比，他倡导的纪录片在宣传方面与故事片相比效果有限（见本文"商品与赠品"一节中他对纪录片在电影市场的遭遇发出的感叹）。故事片的创作者就不管那么多了，他们的题材资源比纪录片丰富得多，可以说是"上下五千年、纵横八万里"，甚至史前与未来的事情、地球之外的事情、人的回忆与梦境都可成为题材资源，而且其中的许多题材都是早已深入人心的脍炙人口的故事，而且这些故事很多都与发生在观众"家门口的事情"有关。

其次，创作周期的局限性。俗话说"慢工出细活"。无论纪录片还是故事片，一部影片能否作用于观众的内心，创作周期是一个十分重要的衡量标准，三天拍成的影片在艺术质量上以及宣传效果上肯定无法与三年拍成的影片相比（极少数天才拍摄的影片除外）。纪录片的创作周期再长也无法与故事片相比，尤其是根据早已深入人心的脍炙人口的艺术作品（如广为流传的文学与戏剧作品）改编的故事片。可以说，许多故事片早在拍摄之前就已获得了题材资源上的成功，纪录片能否成功往往是未知数，用作宣传的纪录片能否成功只能是"摸着石头过河"。俗话还说"日久见人心"。包括电影在内的艺术作品对事件的深入表现以及对人物的情感表达，需要时间的积累和情感的积淀。没有足够的时间积累和情感积淀只能拍摄表现人物和事件表面的电影，这样的电影只能作用于观众的表面，难以打动观众的内心，也难以发挥宣传的效果。以表现唐山大地震的影片为例，很少有纪录片工作者会等待32年才去拍摄这个仅仅持续23秒的事件，但是没有32年的时间积累和情感积淀，就难以拍出震撼人心的影片。本片导演冯小刚说："希望

① （英国）约翰·格里尔逊《纪录电影的首要原则》，见单万里主编《纪录电影文献》，中国广播电视出版社2001年版，第500页。

观众从《唐山大地震》中看到一个如何让心活下来的温暖故事。"①

第三,拍摄方式的局限性。按照格里尔逊的看法,纪录片区别于故事片的关键标准是"实地拍摄"或称"现场拍摄",1960 年代的真实电影将这种做法发展到了极致,至今仍有很大的影响力。但是,现场拍摄受到很多限制。比如拍摄机会的限制:有些事情发生时拍摄者因不在现场而无法拍到,尤其是突发事件以及秘密事件;再如拍摄权限的限制:有些事情虽然纪录片工作者知道将要发生甚至正在发生,但因没有拍摄权限而无法拍到;又如伦理道德的限制:有些事情发生时纪录片工作者可能在场也可能拍到,但因受到伦理道德限制而难以编入影片,偷拍的场面编入影片时同样受到伦理道德限制;还有媒介自身的限制:电影是光的艺术,必须在有光线甚至足够光线的情况下才能拍摄,因此难以拍到黑夜里发生的事情,尤其是在"伸手不见五指"的黑夜里发生的事情(虽然夜间拍摄技术的出现在一定程度上解决了这个问题,但是目前尚不普遍。相比之下,故事片在这方面十分自如,创作者可以通过布置假定性的灯光拍摄夜间的场面,犹如京剧《三岔口》在明亮的灯光下表演黑夜里发生的事情。假定性是艺术创作的一个重要前提,观众对故事片采用这种做法已经习以为常,但是如果纪录片采用这种手法就会招来非议。

最后,也是最重要的,纪录片作为一个片种自身的局限性。关于这个问题,波兰电影导演克日什托夫·基耶斯洛夫斯基对纪录片的认识发生的变化颇为耐人寻味。他在电影学院的毕业论文中曾经极力阐述这样一个观点:"每一个人的生活中都充满故事和情节,既然现实生活中已经有了这些东西,我们又何必去编造呢?只需把它们拍下来就行了。"正是这种想法使他在从影之初走上了拍摄纪录片的道路,但是他在拍摄了十多部纪录片之

---

① 石家庄新闻网(http://sjzrb.sjzdaily.com.cn/html/2010-07/21/content_264490.htm)2010 年 7 月 21 日《〈唐山大地震〉今夜省会震撼上映》(岳金宏、盖晓东):冯小刚对这部影片倾注了很多心血,他说:"这部电影的情感力量可以真正传到观众的心灵深处,让人反思在灾难面前人与人之间的情感碰撞和生死考验,是对'心灵的拷问'。对于个人来说,在灾难中生存下来是一种幸运,但不可否认的是,地震所带来的后遗症,不仅仅是震后的生存问题,更可能是伴随终身的心理问题。拍摄这部电影,不管是编剧还是导演、演员,其实都怀着很大的善意。希望观众从《唐山大地震》中看到一个如何让心活下来的温暖故事。"

后发现:“并非每件事情都是可以描述的。这正是纪录片的最大问题。拍纪录片就好像掉进了自己设下的陷阱。你越想接近某人,那人就会躲得越远。这是非常自然的反应,谁也没有办法……我发现,当我拍摄纪录片时,我越想接近那些吸引我注意力的人物,他们就越不愿意把自我表现出来……这就是我逃避纪录片的主要原因。”①

纪录片自身的局限性,尤其是表现人物内心的局限性,还可以通过下面这个例子得到印证:我国导演贾樟柯拍摄了纪录片《东》之后又拍摄了相同题材的故事片《三峡好人》。起初,贾樟柯想拍摄一部记录三峡移民状况的纪录片。但是,他在拍摄这部纪录片的过程中发现了纪录片的局限性,于是产生了拍摄一部相同题材故事片的想法。贾樟柯在谈到这个问题时回忆曾经说:“在拍纪录片的过程中,有一个老者,在镜头前他是那么的自如,但我突然捕捉到了他的一个笑容,是那么的狡黠,表现出了对高贵的、远离他生活的电影镜头是那么的不信任。这或许是纪录片的局限性,在镜头面前人患有一种本能的自我保护,所以就有了拍摄一部故事片的念头,而且很快就形成了剧本。在实地生活了一年多与当地百姓的紧密接触之后,片中人物逐渐形成,包括男女主角。”②

纪录片自身的局限性,使得有些导演放弃纪录片而选择故事片,或者即使拍摄纪录片,也像拍摄故事片那样采用搬演的手法,尤其是当影片涉及批评性的内容的时候。比如,我国纪录片《齐步前进》(1955,王琛)表现了一名落后的小学生在集体的帮助下取得进步并加入少先队的经过。这件事情是真实的,环境和人物也都是真实的,只是由于这名落后学生不愿让拍摄,一个表现好的少先队员在影片中扮演了这名落后学生③。这部影片对儿童观众和教师都有一定的教育意义,在学校放映时受到师生的欢迎,不少人甚至希望多拍这类影片。但是,搬演落后学生的做法在纪录电影工作者当中引起了不同反应。有人认为这种做法有创造性,因为拍摄有缺点的学生会有

---

① (波兰)克日什托夫·基耶斯洛夫斯基《纪录片的独特角色》,见单万里主编《纪录电影文献》,中国广播电视出版社2001年版,第335页、第340页。

② 杨城《贾樟柯:跳好这七天的舞蹈》,载《中国电影报》2006年12月7日第11版。

③ 即使这名落后的小学生愿意让拍摄,也改变不了这种拍法的搬演性质。

损于他的自尊心甚至妨碍他的进步，而以搬演的方式拍摄就没有这样的顾虑了，如果导演处理得好，就能获得真实的效果，影片也能起到教育作用。有人认为纪录片不能搬演，有搬演就不是真实的纪录片。通过争论，双方至少在下面这个问题上达成了共识，即原则上说纪录片是不允许搬演的，但对不同题材应区别对待，在特殊情况下并非完全不能采用搬演手法①。

批评性尤其是批判性以及揭露性的纪录片，由于涉及伦理道德甚至法律问题，有时很难直接表现当事人的真实身份以及事件的真实过程（何况许多过程已经成为过去），于是搬演就成为常用的手法。但是，无论出于何种原因而采用搬演手法拍摄的纪录片往往被不太恰当地称为“伪纪录片”②，之所以说“不太恰当”，是因为这个称谓可以说是贬义大于褒义，或者说基本上只是贬义，因此我建议将之称为“准纪录片”。对于视真为命的纪录片来说，在它前面冠以“伪”字无异于要它的命。无论怎样称谓，这种纪录片的实质是搬演，而且这种做法的历史可以追溯到电影诞生之初③，在我国也有相当

---

① 参见高维进《中国新闻纪录电影史》，中央文献出版社2003年版，第158页。

② 这个说法译自英文，相关的英文很混乱。一位博友曾经向我提问：mockumentary、pseudo - documentary和quasi - documentary都可以译作“伪纪录片”吗？有没有什么区别？对于这个问题，我曾经尝试着回答如下：mockumentary、pseudo - documentary可以译作“伪纪录片”或“假纪录片”，有人将mockumentary巧妙地译作“讥录片”（参见李迅《当代加拿大电影巡礼》，载《加拿大电影回顾展特刊》，中国电影资料馆1999年编印），该词由mock与documentary合成，mock的意思是“讥笑、讽刺、仿制、虚假”。至于quasi - documentary，我建议译作“准纪录片”，类似的英文还有semi - documentary与demi - documentary，直译为“半纪录片”（semi和demi的意思都是“半”），按照汉语习惯最好译作“准纪录片”。相关英文词汇还可参见：false documentary（假纪录片），docudrama（纪录情节剧），docufiction（纪录故事片），其中docufiction大约出现于2000年左右，可以很好地概括其他所有相关词汇的含义，因为它强调的是纪录片与故事片优势互补，以及两者型态的融合。

③ （法国）让·路普·巴塞克主编《电影词典》（法国拉鲁斯出版社，1991年版）的“纪录片”条目这样写道：卢米埃尔兄弟最初的拍片活动实际上代表着纪录片的开端，他们的两位摄影师确立了两种纪录片的雏形，尽管他们自己没有意识到。1896至1910年，费利克斯·梅斯基什携带摄影设备游历了许多国家，将自己在各地的见闻记录在胶片上，他的影片是旅行片的先驱。1898年，卢米埃尔的摄影师弗朗西斯·杜勃利埃被派往俄国拍片，当他在第二年回到法国之后，人们指责他没有带来有关德雷福斯案件的画面，因为他在俄国旅行期间曾经到过犹太人聚居区，而且当时正值德雷福斯案件闹得沸沸扬扬。为了掩饰自己的失职，这位电影家将来源各异、但与德雷福斯案件无关的镜头（如阅兵的场面、走在队伍前面的上尉、巴黎的街景、军舰的镜头等）组接起来，然后配上详细的字幕，以虚构的方式讲述了德雷福斯上尉的故事。于是，剪辑片（cinéma de montage）和汇编片（film de compilation）宣告诞生。梅斯基什和杜勃利埃的拍片活动，分别代表着纪录片的两个极点：前者是描述现实，后者是安排现实，纪录片的全部历史便是在这个两极点之间展开的。

长的历史，尤其是1958年大跃进时期出现的“艺术性纪录片”与“纪录性艺术片”[①]。近年来，我国许多纪录片采用的“真实再现”手法的实质也是搬演，这种手法在创作者以及观众当中引起很大争议。纪录片采用搬演手法，不排除通过造假进行欺骗宣传的动机，但在大多数情况下可以说是为了弥补纪录片的局限性。下面，我们接着说纪录片的局限性。

纪录片自身的局限性，使有些导演甚至对纪录片产生了敌视态度。比如，法国导演弗朗索瓦·特吕弗说：“我是敌视纪录片的，雷诺阿在某处谈到纪录片时曾经说过，纪录片是‘电影中最虚假的片种’。”[②]纪录片自身的局限性，还使许多电影大师最终抛弃纪录片而转拍故事片，虽然他们是从纪录片起家的。法国导演阿伦·雷乃从影之初曾经拍过8部纪录片（包括著名的《夜与雾》，1955），但是自从1959年拍了《广岛之恋》，他再也不拍纪录片了。这里还要提到一个纪录片团体，即三十人集团。法国电影史学家萨杜尔说：“在1958年之后组成新浪潮的那批人中，有一部分是从拍摄短片开始成为导演的。以三十人小组（又可译作三十人集团——引者注）为中心的法国纪录电影学派是战后世界上最优秀的一个电影学派。不论在影片数量还是种类上，这个学派都超过了英国纪录片当年取得的成绩。”[③]然而，这个集团的大多数人只是将纪录片作为练手之作，一旦有机会拍故事片，就不再拍纪录片了。在世界电影史上，电影导演从纪录片转拍故事片的例子比比皆是，相反的情况却很难找到。纪录电影大师尤里斯·伊文思的收山之作《风的故事》（1988），明显地表明他在拍了一辈子纪录片之后回归故事片，最重要的也许是这部影片已经令人难以分清它是纪录片还是故事片，或者说完美地实现了纪录片与故事片的优势互补。

结　语

故事！故事！故事何以如此重要？因为观众对故事的需求从摇篮里就

---

① 关于这个问题，我在《新中国纪录电影作为艺术》一文中做过详细论述，见刘浩东、陈国富主编《中国电影理论评论六十年（1949－2009）》，中国电影出版社2009版。

② （法国）弗朗索瓦·特吕弗《我们怀念安德烈·巴赞》，见（美国）达德利·安德鲁《巴赞传》法文版，法国星型出版社1983年版，第16页。

③ （法国）乔治·萨杜尔《世界电影史》，中国电影出版社1995年版，第420页。

开始了，在入学前的七年里就已培养起了对故事的爱好。从大众传播的角度看，人类的历史主要是通过故事（相当于电影的故事片）传承的，而不是主要通过文献（相当于电影的纪录片）传承的①。从电影历史的角度看，在宣传方面对观众发生重要影响的电影应该说主要是故事片。导致这种状况的一个重要原因是，故事犹如拉家常令人觉得亲切，文献犹如流水账令人感到枯燥。本文当然不排除优秀的文献对于传承历史的重要性，但是优秀的文献需要文献作者倾心而作，就像太史公司马迁修《史记》。关于《史记》，国人历来有“文史不分家”的说法，作为文献它有相当的权威性（对电影来说就是真实性），作为故事它有很强的可读性（对电影来说就是观赏性）。因此，纪录片与故事片优势互补是十分必要的。

就纪录片与故事片影响公众舆论的历史与现状而言，当务之急可以说是纪录片应该向故事片学习如何讲故事。纪录片为什么也要讲故事？因为纪录片本身就有故事的属性，或者说纪录片本身表现的就是故事。关于这个问题，法国电影导演让—吕克·戈达尔曾经指出：“电影一方面创造知识（故事片与纪录片都是如此），另一方面又总是表现已经发生的历史，具有滞后于现实的特征。”②什么叫故事？简单地说就是过去的事，就是已经发生的事。除非现场直播，所有纪录片表现的都是故事（何况现场直播可能出现延时播出的情况）。导致人们对纪录片讲故事产生疑问的一个主要原因，可以说是对纪录片观念的狭隘理解，即纪录片就是现场拍摄。现场拍摄当然没有问题，这也是格里尔逊所说的区别纪录片与故事片的关键标准③，问题是现场拍摄完成之后，拍摄的影像就已经成为了故事，或者确切地说是故事的素材，如何组织这些素材，也就是如何讲故事，就成为影片能否获得成功的关键，正如前文提到的一战时期担任英国国防部电影委员会主席的加拿大报业巨头比弗布鲁克所说：“素材当然是同样的……问题在于如何组织这些

---

① 何况文献可能因保密（这种情况很普遍）、遗失（如清朝大内档案的遗失）等原因而失传，何况许多百姓因不识字而无法阅读文献，故事却可以口头的方式千古流传。

② （法国）尼·布莱内《形象化的电影——评戈达尔影片〈轻蔑〉》，原载法国《电影前台》杂志1992年第5—6期合刊，中文见《世界电影》1996年第6期，第180－181页。

③ 由于如今的许多纪录片也像故事片那样采用搬演的方式拍摄，所以现场拍摄已不足以成为衡量纪录片与故事片的关键标准。

素材。”

无论纪录片还是故事片，其实都是在讲故事。对于纪录片讲故事这个问题的探讨也并非始于今天，而是很早就开始了，至少可以追溯到一战时期甚至更早。纪录片借鉴故事片的技巧称为“纪录片的故事化”，故事片借鉴纪录片的技巧称为“故事片的纪录化”，两者相辅相成、相得益彰，形成优势互补格局。美国学者帕·泰勒在1949年发表的文章《故事片中的纪录技巧》中曾经指出：“纪录片中早早就播下了虚构的种子，而纪录的种子进入故事片却是后来的事情。”1940年代末美国电影的一个趋势是“纪录片极力想打进故事片这个大框框里去”，而且“在故事片中使用纪录技巧的流行做法把一些乙级影片提高到了甲级影片的地位”①。然而，“为什么人们往往认为在纪录片中采用虚构技巧降低了纪录片的档次呢?”这是我在十多年前编辑《纪录电影文献》时提出的问题②。

2010年，上海白玉兰国际纪录片影展主席应启明在分析国产纪录片的状况时指出：“纪录片的‘故事化’和故事片的‘纪录化’其实是当今电影发展进程中的两股潮流。让中国的纪录片善于‘讲故事’，这不仅仅是一种拍摄手法，更是符合现代人审美需求的一种表现形式。”一些国内纪录电影导演也意识到创作理念的改变，比如纪录电影导演杜海滨表示：“纪录片不是新闻片或者秘密途径流通的地下电影，如今电影纪录片的发展完全超乎了想象。纪录片也要有观影的快感，也要唤起观众的好奇心。”又如电视纪录片《故宫》的导演周兵在拍摄电影纪录片《外滩》时表示：“这部纪录片要开口讲故事，节奏要快。”此前，他在拍摄电视纪录片《敦煌》时就引入了讲故事的手法，结果大获好评③。

过去时时去，未来天天来；谁能告诉我，何时是现在？这是我编辑《纪录

---

① （美国）帕·泰勒《故事片中的纪录技巧》，原载《美国季刊》杂志1949年夏季号，后编入刘易斯·雅各布主编《纪录的传统》（美国诺顿公司1971年版），中文见单万里主编《纪录电影文献》，中国广播电视出版社2001年版，第399～409页。

② 单万里《纪录与虚构》，见单万里主编《纪录电影文献》，中国广播电视出版社2001年版，第16－17页。

③ 参见良友网（http://www.1926cn.com/news/content_3755.shtml）佚名文章《国产纪录片院线受冷遇，“故事化”纪录片前景好》。

电影文献》期间经常问自己的一个问题。此后，我一直思考这个问题，至今也未找到合适的答案。历史是什么？历史是已经过去的事。未来是什么？未来是即将过去的事。现在是什么？现在是连接历史与未来的桥梁。这座桥梁非常短，短得令人难以想象，我们说汉语的人甚至无法在现在说完“现在”两个字，因为当我们说“在”的时候，“现”就已经成为历史了。历史永不驻足，现在流动不居，未来马上就来，转眼即成过去。无论过去、现在还是未来，我们几乎时刻生活在历史中，生活在故事中。

单万里，2010 年 10 月 8 日

目 录

致中国读者 …… 1
第二版前言 …… 2
代序:纪录片与故事片优势互补 …… 单万里 13

第一部分 故事的设计

导 言 …… 3
第一章 关于故事的基本术语 …… 15
1.1 开 端 …… 16
1.2 叙事链 …… 17
1.3 主 题 …… 19
1.4 故事弧 …… 20
1.5 情节和人物 …… 22
1.6 戏剧性的故事讲述 …… 23
1.7 你的故事是关于谁或关于什么事的 …… 24
1.8 什么是主角需要的 …… 25
积极的对抗消极的 25
困难与阻碍 26
有价值的对手 27
具体的目标 28
情感的影响和观众的参与 29
增加张力 30
一个令人满意的结尾 31

第二章　纪录片故事的讲述 …… 33
2.1　故事版权 …… 34
2.2　在摄制中“发现”故事 …… 35
2.3　意外新发现 …… 37
2.4　评价故事的构思 …… 38
途径和可行性　38
支付能力　39
激情与好奇　40
观　众　40
关　联　41
合时宜　42
视觉化　42
扣　钩　43
已有的相关影片　43
2.5　故事的发展 …… 44
2.6　先期了解故事,并不意味着你的表达
是一种偏见 …… 44
2.7　讲述一个生动的故事 …… 45

第三章　讲故事的方法 …… 49
3.1　纪录还是抨击? …… 55
3.2　文献纪录片的摄制 …… 57
3.3　再现和纪录剧 …… 60
3.4　科学纪录片 …… 61

第四章　故事的结构 …… 63
4.1　结构的构成元素 …… 63
镜　头　64
场　景　65
段　落　66
幕　67

诱发事件 68
进攻点 68
背景故事 70
4.2 三幕式结构 …… 71
第一幕 71
第二幕 72
第三幕 72
构建多重故事线 72
对三幕式结构的误解 74
五幕式 / 一幕式 / 二幕式中的三幕式 74
电影结构的运用 74

第五章 控制时间 …… 77

5.1 讲述一个编年体的故事,而不是编年体本身 …… 78
5.2 压缩或延展时间 …… 83
5.3 超时拍摄 …… 84
5.4 压缩采访 …… 84

第六章 个案分析 …… 89

6.1 个案分析:《美国女儿越南妈妈》…… 90
第一幕 / 片头 91
第二幕 92
第三幕 93
解决方法 94
6.2 个案分析:《轮椅上的竞技》…… 94
第一幕 / 片头 95
第二幕 98
第三幕 101
尾 声 102
6.3 个案分析:《超码的我》…… 102
第一幕 / 片头 102

第二幕 105
第三幕 110
解决方法 111
尾 声 111

第二部分 剧本阐述的思路

第七章 调 查 …… 115
问问题,深钻研 116
做自己的调查研究 117
不要害怕问些基本问题 117
7.1 什么时候展开调查研究? …… 118
7.2 顾 问 …… 118
顾问会议 120
专业会议 120
7.3 电话调查 …… 120
7.4 核对事实 …… 121
7.5 讲述细节 …… 122
7.6 统计数据及其他形式的资料 …… 123
7.7 年表 …… 123
7.8 印刷品及网络调查 …… 125
整理材料 126
7.9 视觉资料 …… 127
7.10 展开下一步 …… 129

第八章 选择人物 …… 131
8.1 何时选择人物 …… 131
8.2 选择谁 …… 132
8.3 做好准备工作 …… 132
挑选非专业人士 133
快速拍摄 133

拍摄反对的声音 134
平衡观点的拍摄 134
扩展视角 135
8.4 主持人和叙述者 …… 136
8.5 为你的主题支付费用 …… 137

第九章 提案阐述与提案写作 …… 139
9.1 提案阐述 …… 139
量身打造提案阐述 140
何时进行提案阐述 141
提供影像的提案阐述 142
提案阐述精炼你的故事 142
9.2 提案写作 …… 144
要求的本质 145
主题介绍 145
根本原因 145
愿望与目的 146
相关项目 146
从属项目 146
项目历史 146
观众以及播放前景 147
组织信息 147
项目人员 147
工作计划 147
附 录 148
剧本阐述 148
预 算 148
几条额外的建议 148
9.3 保护你的想法 …… 150

第十章 大纲、剧本阐述以及剧本 …… 153
10.1 大 纲 …… 154

10.2 剧本阐述 …… 155
剧本阐述应包括哪些内容? 156
故事,并非影像 158
人物介绍 159
说明性材料 159
引 用 160
不为人知的信息 160
为系列片撰写剧本阐述 161
反映你所完成的工作 161
讲述一个好故事 162
10.3 拍摄阐述 …… 162
10.4 剧 本 …… 162
为筹资写作剧本 163
剧本格式 163
解说词剧本 164
10.5 剧本阐述的课堂练习 …… 164
10.6 广播电视电影和系列片的样本 …… 167
示例页,大纲,《行动起来》 168
示例页,剧本阐述草案,《你可以在那里种植铝》 169
示例页,提交给国家人文基金会的剧本阐述,《克服》 170
示例页,剧本阐述,《米尔·帕克》 172
示例页,修订大纲,《拉利一家》 174
示例页,剧本(单栏),《当纳聚会》 175
示例页,剧本(双栏),《齐声高歌》 176

第三部分 拍摄和剪辑

第十一章 拍 摄 …… 179
11.1 摄制组阵容 …… 179
11.2 带着故事进行拍摄 …… 181
将思考视觉化 181

11.3 头脑中带着剪辑去拍摄 …… 183
11.4 创造视觉效果 …… 185
用画面讲述荒野的故事 186
11.5 基调和风格 …… 188
11.6 轻举妄动 …… 188
11.7 采 访 …… 190
采访准备 190
采访方案 191
采访风格 193

第十二章 剪 辑 …… 197
12.1 开始粗剪 …… 198
文字记录 200
剪辑采访的内容 201
并置剪辑 202
迟进入,早撤离 202
预测困惑 203
12.2 从粗剪到精剪 …… 204
观摩提示 204
12.3 从粗剪到图像锁定 …… 206
核实事实 207
12.4 片 长 …… 208
12.5 解决问题 …… 208
没有故事 209
以一个故事开始,却以另外一个故事结尾 209
人物或故事线索过多 210
开端或结尾过多 210
没有足够的喘息空间 211
对拍摄不足的情况的处理 212
12.6 适时放松 …… 213
12.7 做自己影片的第一位观众 …… 213

第十三章　解说与旁白 …… 215
13.1　视点 …… 216
13.2　多样化的解说 …… 217
13.3　什么时候撰写解说词 …… 219
13.4　由谁撰写解说词 …… 220
13.5　为画面撰写解说词 …… 221
13.6　解说词的口语化 …… 225
13.7　解说词撰写指南 …… 226
重新运用语法规则　226
利用观众的期待　228
避免刻板印象　228
避免时代错误　229
限制每段解说中的想法　231
预告重要信息　232
了解解说词和同期声资料在影片中的不同作用　232
解说词用语尽量简洁、明确　233
运用故事细节　233
在语境中融入信息　234
不拖沓　235
不要落下名字　235
按照升序或降序排列　236
采用主动语态　236
学会对相似事物进行区分　236
减少数学计算　237
避免夸大其词　237
适时而止　237
第十四章　讲故事的技巧：审核一览表 …… 239

第四部分　关于纪录片故事的访谈

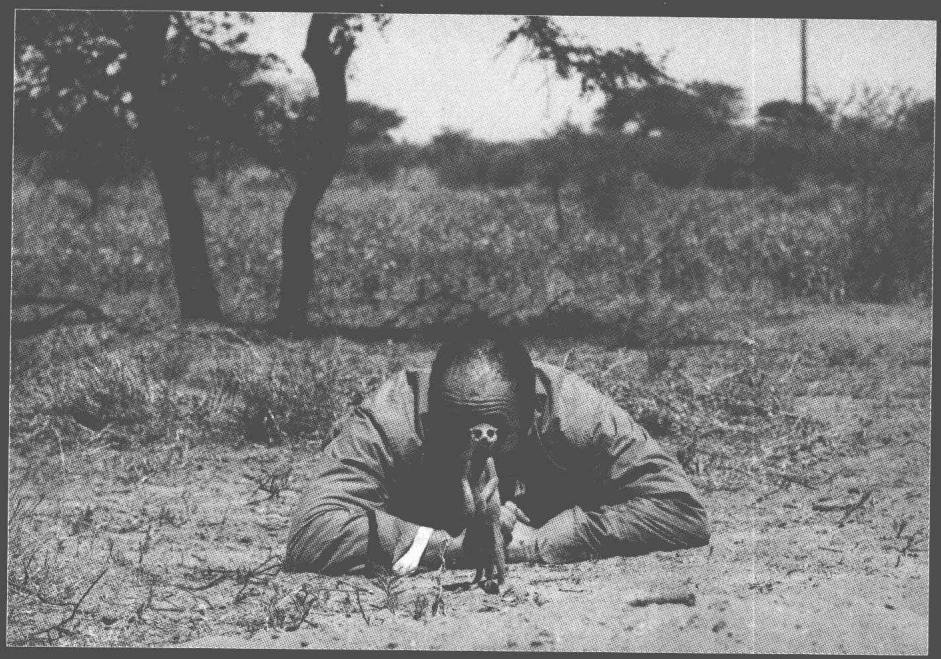
第十五章　斯蒂文·阿舍和珍妮·乔丹 …… 245

第十六章　维多利亚·布鲁斯和卡琳·海斯 …… 259
第十七章　李克·伯恩斯 …… 271
第十八章　乔恩·艾尔斯 …… 283
第十九章　尼古拉斯·弗雷泽 …… 297
第二十章　苏珊·弗霍姆克 …… 309
第二十一章　山姆·波拉德 …… 321
第二十二章　肯恩·拉宾 …… 333
第二十三章　皮尔·萨利 …… 347
第二十四章　奥孔克·乌布 …… 355

参考文献 …… 364
参考片目 …… 368
出版后记 …… 377

第一部分

故事的设计



《蒙哥》(*The Meerkats*, 2008)

第一章　关于故事的基本术语
第二章　纪录片故事的讲述
第三章　讲故事的方法
第四章　故事的结构
第五章　控制时间
第六章　个案分析

导 言

对纪录片和电影制作者来说，这是一个令人激动的时代。在技术、制作媒介与消费方式上的变革正在不断创造新的机遇，纪录片中的故事正在本土和全球发现新的观众。不只是纪录片本身，还有纪录片中的“故事”。考察一下最近在戛纳、奥斯卡、班夫(Banff，加拿大班夫艺术中心)、柏林以及卑尔根(Bergen)电影节上获得奖项的影片，《生于妓院》(*Born into Brothels*)、《灰熊人》(*Grizzly Man*)、《帝企鹅日记》(*March of the Penguins*)、《超码的我》(*Super Size Me*)，这些影片之所以成功不是因为它们有多重要和有多令人鼓舞，也不是因为它们催人奋进。它们的成功——它们往往也是重要的、令人激动的、催人奋进的——是因为它们抓住了观众并带领观众经历了一次难忘的旅程。这些影片是通过讲故事达到这种效果的。

《纪录片也要讲故事》介绍了关于一部影片的结构、视点、平衡点、风格、挑选人物等一系列创造性方案。无论你是什么具体角色——制片人、导演、撰稿、剪辑师、摄影师、调查员、策划编辑或者执行制片人，如何讲故事都会是贯穿你整个职业生涯的核心问题。对绝大多数优秀纪录片来说，如何讲故事正是他们吸引人的关键所在，其中的要素包括：富有感染力的人物、强大的戏剧张力以及一个让人信服的结局。对绝大多数策划人、投资人，特别是那些希望在本土和海外票房上都获得佳绩的策划人和投资人来说，讲故事的策略乃是重中之重。甚至那些或许已经拥有了固定观众群(学生、博物馆迷、员工)的本土作品或专业性作品，也能通过更好地讲故事而变得更有感染力，这样做通常也无需额外的花费，有时还会降低成本。

然而，纪录片制作者该如何学习讲述富有感染力和竞争力的故事呢？书架上充斥着各种在戏剧性影片摄制中如何讲述故事和设计结构的指导用书，其中也不乏优秀之作。但是，纪录片的感染力来源于事实而非虚构，我们

不能随心所欲地发明情节点或者人物弧，相反的，我们必须从现实生活的原始素材中去挖掘它们。我们纪录片中的故事是建立在对素材进行创造性的安排而非创造性的发明之上的，而且用纪录片讲故事一定不能以牺牲新闻工作者的职业道德为代价——这的确是很难办到的。

为了达到这个目的，本书向读者提供了纪录片讲故事的一些基础性原则——纪录片是什么，如何完成一部纪录片，在此过程中你得当心哪些误区。本书也提供了一系列的例证，用以说明好的故事叙述是一种策略，而不是一张蓝图。譬如，《灰熊人》与《巴拉克的男孩》(*The Boys of Baraka*)两部影片风格迥异，然而，两部影片都讲述了富有感染力的、令人难忘的故事。对一名电影制作者来说，理解故事是什么以及它将对你的创作起什么样的好作用是发现你自己的创造性特点的一个手段。

界定纪录片

通过拍摄现实生活中的影像并经过人为加工，纪录片将真实的人物、空间、事件等事实信息呈现在观众面前，将他们带进新的世界之中，让他们获得全新的体验。比如一位总统候选人在哥伦比亚被绑架(《英格丽·贝坦库绑架事件》〔*The Kidnapping of Ingrid Betancourt*〕；加尔各答的孩子被赠予照相机，并受到激励要脱离他们当前身处的困境(《生于妓院》)；恩诺的董事会和交易商在玩弄着道德和法律（《恩诺：屋内的聪明人》〔*Enron: The Smartest Guys in the Room*〕)。但是只用**真实性**(factuality)一个概念是无法定义纪录片的。所谓真实性是指：影片制作者用这些真实的要素编织成一个完整的故事，并努力使这个故事在保留了真实性的同时也具有强烈的感染力，而这种感染力要远远超出将故事各要素相加之总和所产生的效果。“纪录片制作者对他从影像和声音中得到的发现怀有一种热情——对他而言，这种热情似乎比他所能创造的任何事物都更有意义”，埃里克·巴尔诺(Erik Barrouw)在他 1974 年的著作《纪录片》(*Documentary*)一书中写道，“不像虚构片艺术家，纪录片制作者所致力的不是创造，而是选择和筹划那些能够表达他自身的发现”。

故事就是用来实现这种筹划的设备。一个故事可能始于一个想法，也可能始于一个假设，或者一系列问题。在制作影片的过程中，故事会变得越来越清晰，直到最后的完成品拥有一个引人注目的开头，出人意料的中段，以及令人满意的结局为止。在这个过程之中，你对故事理解得越透彻，在富有创造性地、引人入胜地讲故事上准备得越充分，你拍摄的影像就会更具感染力，你就会在计划和考察拍摄场地的时候更加仔细，同时减少浪费在不必要的拍摄场景上的时间。而且更令你意想不到的是，你会对未知的不可控因素准备得更充分——如果你能好好总结并利用摄制纪录片的经验教训，认可这些曲折因素可能会使你的影片变得更加有力。

作为非虚构电影和电视之一的纪录片

陈列在书店里的那些非虚构类读物，一些是针对特殊年龄层读者的杂志，一些是家居装饰和软件操作的指导手册。有一些非虚构书籍为了迎合敏感的市场需求出版得非常快，而另一些则需要花费数年时间去进行调查和构思。关于某个话题的一本书可能配有大量的插图，内容肤浅；关于同一话题的另一著作可能会是普利策奖的赢家，以引人入胜的叙事来满足广泛读者群的需求。

在非虚构媒体领域也存在着同样的差异。电视“真人秀”节目充斥着节目单，包括“如何秀”（*how-to show*）、游戏秀以及各种人为操控的社会体验秀（如参赛者生活在一个隔离的环境中或者临时交换家庭，甚至配偶），摄制团队跟踪追捕逃犯、警官以及动物营救人员。捕食者和猎物、验尸、鬼宅、恶劣的天气、明星等故事可能会激起观众的兴趣，但是这类节目往往没什么实质性内容。当然，节目单上也点缀着一些符合巴尔诺对纪录片的界定的节目，尽管一旦触及艺术性、深度或重要性时，这些节目就改头换面了。

最好，纪录片不应该只是帮助人们消磨时间，而应该做更多的事情。它应该呼吁观众积极参与，激发观众去思考他们知道些什么，他们是怎么知道的，以及他们可能更多地想知道什么。一部优秀的纪录片会搅乱我们的期

待，打破我们的局限，带我们进入未曾期待的世界——文字的世界和思想的世界。为了达到这点，纪录片首先必须利用观众对好故事的基本需求抓住他们。当观众被一场为了工会而进行的生死斗争紧紧吸引的时候（《美国哈兰县》〔*Harlan County, U.S.A*〕），当米克·贾格尔（Mick Jagger）在一场免费的滚石乐队演唱会上徒劳地要求人群保持冷静的时候（《给我庇护》〔*Gimme Shelter*〕），或一个家庭在是否给耳聋的孩子一个获得听力的机会上产生分歧的时候（《无声的呐喊》〔*Sound and Fury*〕），没有什么能比纪录片更有力量了。一些纪录片具有让人惊讶的影响力，珍妮·乔丹（Jeanne Jordan）和斯蒂文·阿舍（Steven Ascher）了解到，他们的影片《麻烦的溪流》（*Troublesome Creek*）——一部关于乔丹的父母努力挽救他们爱荷华州已经丧失赎回权的农田的纪录片，影响了澳大利亚的农业政策；乔恩·艾尔斯（Jon Else）的《卡迪拉克沙漠》（*Cadillac Desert*）讲述了美国西部的故事和大自然的变迁，该影片曾在美国国会为政策制订者们放映。

故事是否具有娱乐性、能否传递信息或二者兼具，这是纪录片的事情。英国广播公司（BBC）《乡村故事》（*Storyville*）[①] 的副主编尼克·弗雷泽（Nick Fraser）把当今最好的纪录片与美国 20 世纪 60 年代出现的新新闻加以比较。他在公开发表在《评论季刊》（*Critical Quarterly*）上的一篇文章中写道（将在本书第 20 章中进一步讨论）："这些年来新闻工作者们已经形成了一个根本性的共识，即为了使个体的声音得以持续存在，新新闻主义必须与日益增强的集体性表述相对抗——这是新闻工作的前提。"

主观性

纪录片的力量源于它基于事实而非虚构。这不是说纪录片就是"客观的"。就像任何一种形式的传播媒介，无论是说、写、画或是摄影，纪录片制作也涉及到传播者个人的选择和判断。因此，无论纪录片在表达上如何追求平

[①]《乡村故事》，BBC4 频道国际纪录片的旗舰品牌栏目，持续在世界范围内征集好故事。——译者注

衡和中立，它都无法避免主观性。讲述哪些故事？为什么讲述？由谁来讲述？采用或排除哪些信息或素材？对风格、语气、观点、格式作何选择？“诚然，一些纪录片制作者声称他们的纪录片是‘客观的’”，巴尔诺说，“使用这样的措词似乎意味着放弃了解释的责任，这种‘声称’可能是一种策略，但这肯定是没有意义的”。

然而，对制作纪录片来说，在主观性中，存在着一些基本的道德方针。观众相信纪录片——而且这种相信是一部影片力量及其中肯程度的关键。违背这种信任意味着，在一定程度上已经发生的重要的事件没有发生。如果只选择那些支持你的观点的事实，或歪曲事实以服务于一个更“戏剧化的”故事，你就已经削弱了这种类型和你的影片。可这并不意味着你不能拥有和呈现非常强烈而公开的观点，或者，就此而言，并不意味着你绝然不可能创作一部中立的作品。

谁需要富有故事性的纪录片？

在当今纪录片市场，具有强烈感染力的故事是所有人争抢的目标。举几个例子：

- 来自于圣丹斯纪录片基金会网站：“圣丹斯基金会希望，通过为独立影像和富有创意、引人入胜的故事提供支持，使不同思想间的沟通与交流能够得以实现，而这正是建立开放型社会的关键之所在。”（www.Sundance.org）
- 来自于“探索频道”网站，一个为制片人开列的“必要材料”单中包括如下内容：“1至2页的剧本阐述、故事大纲、视觉手段、人物，以及制作团队。”（http://discovery.com/utilities/about/submissions/faq.html）
- 来自于BBC4频道“纪录片简讯”（2006年5月），责任编辑梅雷迪思·钱伯斯（Meredith Chambers）说：“《尖端》（*Cutting Edge*）可以采用现在时态的冒险故事……一种单线叙事的故事，从更宽泛的意义上来说，人们外出做不寻常的事情，影片的一开始我们并不知道结局。这就

是危机所在，在我们制作影片的时候它应该已经清楚了。固有的事情在情境中以某种方式进行，它虽然无助于事件的展开但却有趣。”(www.channel4.com/corporate/4producers/commissioning/documents/Docs2006.pdf)

- 来自于美国人文基金会(National Endowment for the Humanities)网站，这家网站为美国的公共媒体提供基金支持：“人文基金会致力于寻找在为广大公众提供人文学科方面的议题、解决办法和素材上表现最为出色的影片，并为他们提供赞助。制片人应该有一个经过反复推敲的故事大纲，明确的目标观众，以及一个完善的拍摄方案。”(www.neh.gov)

谁来讲述富有故事性的纪录片？

事实上，世界范围内摄制纪录片的范围和广度大大出乎人们预料。有一些纪录片制作者是在制作公司或制作站工作。而在美国，有许多人依靠来自国家或地方政府、委托单位或电视台，还有各类基金会以及公司机构为他们提供的不同程度的经济支持，进行独立创作。有些制作者旨在将作品提供给特定区域或地方的观众观看；另外一些制作者则将目标锁定在进入国内院线或在电视台播映，以及在权威电影节上获奖。

电影在制作层次上有差别，但它们同时也具备一个共同的元素。譬如，1992 年音乐家彼得·加布里尔(Peter Gabriel)与人合作成立了名为“见证”(Witness)的一个社团，这个组织为那些想要通过记录不公正行为来争取人权的人们提供视频设备和必要的训练。可以在网上查阅(www.witness.org)的《激进分子的实践指导》(*Practical Guide for Activists*) 中的第一章标题就叫“怎样讲故事”。本书将在第 25 章中访问电影制作者兼作家奥孔克·乌布(Onyekachi Wambu)，他描述了在洲际发展中非洲困境意识的提高上，媒介讲故事所起到的重要作用。另一方面，在制作领域，当今美国公共广播电视台(PBS)播映的最长和最具影响力的纪录片系列，包括科学系列的《新星》(*Nova*，效仿 BBC 的《地平线》〔*Horizon*〕)是建立在这样的观念上：复杂的思想能够通过强有力的讲的策略实现最有效的传播。

讲故事,不是写作

用纪录片讲故事无需特别谈及或者仅仅谈及写作的问题。相反,用纪录片讲故事是通过实际拍摄和后期制作来实现的,从一开始就是一个描述概念的过程,提出一个看法并继续发展下去。一部影片的作者就是主要负责影片的故事和结构的某个人(或人们),通常意味着这个人就是制片人或导演,充当作者和剪辑师,或者与他们协作。(不幸的是许多纪录片节都采用了故事片常用的做法,即把一部影片看作导演一个人的成果。除非这部影片是由一个人制作、撰稿,并导演完成的,否则给导演以作者的荣誉就是一种误导。电影总是合作完成的,它最初的灵感往往来自制作人或者撰稿。)无论如何,不管一部影片是否得在形式上从故事梗概到拍摄脚本一应俱全,还是仅仅只用为制作团队提供一个可供拍摄参考的大纲,按照常规,影片制作人都得对各种故事主题和从剧作家到小说家在内的其他所有作者的风格了然于心。如"你的人物是谁?他们想要什么?如果他们无法实现目标,他们会失去什么?故事的张力在哪里?故事会往什么方向发展?"等等。

一个作家进入纪录片领域后会发现他要做的事情和之前截然不同。有时,这类工作是指某个人从整体上介入影片的拍摄和制作;而有时,只是给剧本叙事者的一个名头。但值得注意的是没有哪个纪录片的剧本会卖给好莱坞,就像由编剧无偿写作的全美第一剧本一样。但是值得注意的是,为纪录片撰稿和编剧独力创作出全美最佳剧本(不拿稿酬),指望将它高价售给好莱坞,两者毫无可比之处。纪录片制作者可能会为一个项目很辛苦地工作数月或者数年,但他们是在推动整个项目的进展,不只是一个剧本,剧本往往是影片成型的最后一个要素。总的来说,人们竭力推销的是纪录片的概念,它通常会以梗概、大纲或者粗剪小样的形式呈现在影片的前制阶段和摄制阶段。

关于本书

我创作本书的想法源于我作为一名纪录片制作者、撰稿、顾问参与一系

列大大小小的纪录片项目所获得的经验。为了制作不仅在院线和电视台放映,也能在博物馆和课堂上使用的纪录片,我和许多资深的制作者以及这一行业的新秀们都有过合作。我还清楚地意识到,尽管已有越来越多的人开始拍摄和欣赏纪录片,但有关纪录片形式的探讨在一些有误信息和错误观念的影响下,依然没有得出清晰的结论。特别是这样一种观念:对制作记录片来说,最佳的也是最符合纪录片"真实性"要求的方法,就是先自由地进行拍摄,再从中挖掘出故事。

正如曾是梅索斯电影公司最重要的电影制作者的苏珊·弗霍姆克(Susan Froemke)在本书第 21 章中所阐述的,即使是最规范的**真实电影**(cinéma vérité,这里实指直接电影)制作者也会为故事做筹划。也可能有例外,但总体来说,先进行泛泛的拍摄,再从拍摄的素材中挖掘故事的电影制作人会有这种危险:你拍摄的素材根本无法结构成故事,或者直到进了剪辑房才发现他们压根儿就没有拍到讲故事所需的不可或缺的元素。这样做的结果很可能是,影片被草草地拼凑起来,其中有许多元素无法发挥效果或者缺少应有的力量,而这种情况本来只要在拍摄前稍做设想和准备就可以避免。最后一分钟的叙述不能营救一个有瑕疵的结构。噱头和刺激并不足以转移观众的注意力——无论是让你的肾上腺素激增的音乐,还是花哨的剪辑,或者在每个角落里都埋下危机,观众始终能发现故事很弱,或者压根没有故事。

预期读者

本书的预期读者是纪录片行业内(也包括与纪录片有交叉的非虚构类节目领域)所有对如何讲故事和如何结构故事感兴趣的人。本书既写给那些有经验的纪录片制作者和初学纪录片的人,也写给那些喜欢纪录片和在工作中使用纪录片的人。我希望通过对影片制作者在讲故事上的策略加以阐释,能够从总体上培养观众,使其成为更具素养、更具批判意识的非虚构类作品的消费者,并让观众对诸如为什么纪录片中的某些东西能够揭露真实,有些则不能;为什么有的纪录片情感更打动人或者内涵更深刻;为什么有的

作品会让观众感觉说教和乏味等问题有更清晰的认识。在当今这个媒体大爆炸的世界里,有关媒体方面的素养比任何时候都更为重要。

形式与方法

本书的一些部分旨在进行引导。譬如，整本书中有一些贯穿始终的信息——即使是并非在剪辑章节里特别提到的信息，在你实际剪辑一部影片时,也会非常有用的。总体来说,这本书第一部分介绍了故事的概念和结构,并将它们运用在影片的创意阶段；第二部分进一步考察了从观念到加工处理过程中故事是如何从概念发展为大纲的；第三部分着眼于拍摄和剪辑阶段的故事叙述；第四部分则是对专业人士进行的关于纪录片如何讲故事的访谈。这些专业人士创作的纪录片,从制作**直接电影**(direct cinema)到**文献纪录片**(archival film),内容到风格各有差异,他们的领域包括创作纪录片和定制纪录片,以及利用纪录片推动某组织目标的实现。其中部分访谈对象都是资深的、已在业界取得卓越成就的纪录片从业者,另一部分则刚刚开始他们的事业。与其他几位影片制作者访谈获得的补充资料则分散在本书各章节之中。

影片的整个摄制阶段在本书中大致划分为调查、提取概念、草案、剧本阐述、拍摄、整合、组合脚本、粗剪修改、精剪、定版和定稿。然而,不是所有的影片都遵循这样一个完整的过程。整本书中,不论是出于预算、程序还是摄制风格等因素,我都在努力承认各种差异性的存在。涉及广泛的戏剧性再现或以潜在的观点来推动戏剧性再现的纪录片有时是剧本（或至少是草拟一个初步的剧本)优先于摄制的。有些剧本阐述是很长的文字材料,而有的则只有提供给执行制片人核准的几页纸。也有时,事件需要电影制作者作出立即反映，这种情况下，立即拍摄而不是等剧本出来之后再拍摄是唯一的出路。我相信,电影制作者能够根据需要从本书中撷取和选择适合自己情况的内容。

本书列举的从实际拍摄的影片中所得出的例子是确定无疑的。另外,为了说明问题,由我创作的案例,无论是在摄制过程中还是在构思过程中,与

那些实际拍摄的影片的情况是完全一致的。在本书的后面，我收录了本书所引用影片的一些信息，其中不少信息对我们在线购买和租售不无裨益。

观 点

在为这本书的两个版本做准备的过程中，我广泛放映了各种影片，并与一些电影制作者谈话，他们中的许多人赞成以下基本观点：

- 低成本数字摄像技术的普及也大大增加了电影制作者在对拍摄的灵活性上的需求。在没有任何帮助的情况下随心所欲地进行拍摄并在剪辑室里独力完成影片，也变得颇为可行。
- 对电影制作者来说，时间是最为珍贵也最为稀少的商品，尤其在前制阶段和剪辑阶段。然而时间也常会使一部影片在调查研究、挖掘主题和讲故事的层次上更具深度。作为一个团队，我们需要对纪录片的整个制作过程加以控制，不能只把最后完成的影片作为最终目的。尽管有一些优秀的纪录片制作周期很短，花费也很少，但这种低成本短周期的制作模式并非所有故事都适用。
- 并非所有的故事都得是三幕式结构，确切地说，讲故事并非意味着人工赋予素材原本并不存在的张力。故事的张力是从素材本身以及作为电影制作人的你结构素材的方式中有机地生发出来的。
- 纪录片制作人作为与主流媒介相反的参照或者补充，其效应日益明显。信任你的观众，并且为他们提供鉴赏的标准——甚至——或许也是尤其需要强调的一点——当影片有值得质疑之处时，这样做尤为必要。
- 分享幽默。无论影片的主题或者情节有多么悲惨，都要将观众随之生发的负面的悲伤的情绪化解掉——观众掏钱买票可不是为了找罪受。看看近几年来任何一部一流纪录片，留意它让你落泪的频率。同时注意，同样的一部电影，又是以什么频率逗你发笑的。

有很多方法、很多素材都可以为你在纪录片中讲述一个有品质的故事

提供帮助，现在重视讲故事的纪录片制作人也越来越多，而那些低成本高品质的技术手段更为他们提供了助力。因此，增强你的影片的竞争力的关键就在于它是否尊重事实并且引人入胜，它是否有助于帮助我们认识自我、理解我们所处的位置，以及发现我们自身更多的可能性。消除偏见、整肃态度，然后，享受快乐吧。不管你是否还打算叫它纪录片，重要的是，你明白它不会是那种形式老套、不合时宜、枯燥乏味、观点庸俗的老一套。它将是一种令人振奋的、富有挑战性并充满活力的、富有创造性的新形式。

Chapter 1

关于故事的基本术语

STORY BASICS

故事，是对一件事或一系列事件进行有趣的叙述或讲述，以吸引倾听者，无论他们是读者、听众，还是观众。最基本的一点是，一个故事要有开端、发展和结局，要有富有感染力的角色、上升的张力，以及实现了某种程度的和解的矛盾。故事吸引的是达到了某种情感和智慧层次的观众，并刺激观众想要知道接下来发生了什么。

寻求好的讲故事的策略并非新鲜事儿。希腊哲学家亚里士多德(Aristotle)在公元前 350 年首次阐述了他称之为“完美地建构情节”的方针。这些基本方针从那时起一直被应用于舞台、书籍、银幕上的故事的讲述中。观众天然就有想知道故事如何被讲述的欲望，正视、迷惑、挑战这些期待的重要性对纪录片人而言绝不亚于剧作家。

千万别受电影节和电影学院通常使用的“**叙述**(narrative)”这个仅仅用于描述戏剧性虚构作品的术语所迷惑。多数纪录片也是叙事的，叙述仅仅意味着纪录片在讲故事（而那些故事是否被叙述出来则是另一个完全不同的问题了）。怎样讲故事和讲什么样的故事，这二者从风格和类型上将电影区分为不同的种类，从真实电影到**黑色电影**(film noir)。

几个有关故事讲述的术语：

1.1 开 端

开端(exposition)是奠定你的故事基础的信息:谁、什么事、在哪里发生,以及为什么发生。它提供观众所需要的跟踪故事展开的工具,更重要的是,开端引导观众深入故事之中。但这并不意味着泄露一切,只是在观众需要了解这些信息的时候将它们泄露给观众。开端有时会被视为应该避免的事情而引发讨论,但是,就观众对一部影片的理解而言,它却是必须的。开端通常出现在影片一开始的地方,以新颖、别致、吸引观众为准则。

在戏剧中,对开端的处理通常是把它放在一幕剧的开始,比如:舞台上一个忙忙碌碌的女仆,在正好无人的时候自言自语,或者对身边的一个男仆说:"哦,我,我是如此地担心女主人,现在男主人跟他的饭桶弟弟出去打猎了,他根本没告诉女主人,她的父亲,彭布鲁克郡(Pembrokeshire,英国威尔士原郡名)的地主老爷,两个星期前已经安排好了要卖掉这所房子和所有财产!"在纪录电影中,推论的得出可能是通过这样一个过程,在观众无意识或并不需要的时候,影片就在开头交代了重要信息。到了需要这些信息时,观众却不记得了。当电影制作者决定将整个幕后故事——所有的事情都指向故事的关键点——放在影片的开头时,他们往往会提前告知观众一些背景信息。

有很多种方法可以把开端织构进影片中。有时开端的信息出现在你正在拍摄的人们的争论中:"行? 好吧, 如果你没有决定扣除魏佳思的薪水的话,我们本来不会陷入这种混乱中!"有时,开端是通过标题或者其他的印刷物揭示的,比如《细细的蓝线》(*The Thin Blue Line*)中的开端就是如此。好的解说能够把开端灵巧地编织进故事里, 以给观众提供足够的信息去了解他们所处的位置(来自于采访的画外音有时也能起到同样的作用)。开端也能用视觉效果来处理: 表现一个地点或标志的远景镜头; 一段州长亲自将一张驱逐令贴到门上的镜头(《罗杰和我》〔*Roger & Me*〕);一桩拍卖的开始时刻(《麻烦的溪流》)。乱七八糟地丢弃在郊外草坪上的玩具分明在说"孩子们生活在这儿"。消防局外的黑旗和一个手工制作的摆着花朵和卡片的神龛告诉人们"悲剧已经发生了"。一位置身于一间大而空旷的办公室里的衣着优

雅的女人的长镜头告诉观众“这位女人是有权力的”。一位男子在一节地铁车厢里读着一期《波士顿世界》杂志，这告诉了我们他所处的位置，就像一个高速路标志或者一个有名的地标——譬如，埃菲尔铁塔——告诉我们的那样。还有定格摄影、标题卡片以及动画都可以用来表现开端，有时运用这些元素会给影片增加幽默或惊奇的成分——想想《超码的我》中那些卡通的运用吧。

1.2　叙事链(narrative spine, or train)

电影带领观众与影片一起在时间中推进。你希望故事的讲述也往前推进，以引出故事开端。换句话说，你想让观众对你提供给他们的信息产生好奇。当开端涉及到幕后故事——让我们明白自己置身于影片的什么位置——在开始讲述影片的总故事之前先让一个发生在当下的故事向前推进——是个不错的点子(即使影片要讲的总故事是发生在过去的)。影片的总故事作为影片的叙事主干，正如米德尔马契(Middlemarch)电影公司的制片人罗纳德·布卢默(Ronald Blumer)和穆菲·梅尔(Muffie Meyer)描述的那样，是串联起一部影片的链条。

这根链条就是故事的要素，它贯穿影片的始终，并且推动影片向前发展，找到一个恰当的链条，以此为基点展开故事，你就可以根据需要制造一些“迂回”，如开端、复杂的推理、补充角色——任何你所需要的。有时，这些“迂回”帮你埋伏下一些将在影片后段交代清楚的信息；有时，受叙事链的刺激，观众希望循着这些“迂回”回溯以了解更多隐藏信息。从本书在第7章中研究的一个案例，你会看到一部纪录片能“出轨”到何种程度，只要这根链条足够强大，它就会毫不偏移，稳稳地向前推进。我们的诀窍是，你得找到这根向前推进的链条以及提醒自己在一个合理的时间范围内回归到“正轨”上来。如果你没有这根推进的链条，那些“迂回”将会失去方向，甚至有可能使影片呆板无趣。最终你的链条也将会彻底“出轨”。

看一个例子：你在考虑以编年体的顺序讲述关于一个名叫吉姆·琼斯的

家伙的故事，他后来在印第安纳成为一位基督教圣灵降临节五旬节派（Pentecostal）教长，并拥有一个不同人种供奉的教会，这些事情发生在 20 世纪 50 年代——故事似乎并不是很有趣。然而，如果你在稍晚的时候讲述这个故事，你会这样讲：一名国会议员要去圭亚那营救几个美国人，因为他们的亲属担心他们正陷身于一个危险的邪教当中，而这位议员在邪教成员们排队领取含有剧毒氰化物的果汁时被杀害了。于是，观众有机会和你一起离开这个叙事链去探索导致吉姆·琼斯事件和圭亚那琼斯镇悲剧的这几十年来美国社会的、政治的、文化的乃至个人的变化。其实这出戏本身早已存在了，关键是要发现这个“创造性的安排”——它本身就是一种最有力的讲述方式。

仔细考虑影片的叙事链会帮助我们思考如何去吸引那些并不知道或并不关心你将要展开的主题的观众。譬如，有些人对空间探险非常好奇，但也有很多人对此并无兴趣。如果你在创作一部希望吸引广大观众的影片，无论是在博物馆、电视、还是剧场里，你都需要仔细考虑如何以一种能够抓住观众的方法讲故事。那么，这就会使你成为一个优秀的纪录片制作人，而不是一个平庸的纪录片人。因为你甚至想吸引那些不感兴趣的人，你想知道故事到底能允许你传递多少信息。

换句话说，我们不打算迎合一个最低的普遍的标准，即创作一个充斥着陈词滥调和激情音乐的令人窒息的空间探险故事。我们要做的与之完全不同。我们的目标是创作一部由故事驱动的影片，它将会激发最广泛的大众的观影热情，使他们也想要知道那些令你震撼的细节。他们会越来越关注这些细节，因为这些细节将关系到故事在银幕上的展开。例如，《超码的我》的叙事链是导演连续 30 天只以麦当劳全餐为食的经历，但是，让我们想想这部影片传递了多少关于营养和肥胖的信息。《美国女儿越南妈妈》（*Daughter from Danang*）的叙事链是一个美亚混血女人和她的越南母亲重新团聚的故事：她曾遭到母亲遗弃，被人收养 22 年。然而，在故事被讲述的过程中，你会了解到越南战争后期美国社会的变化和政治发展的历史。

有一个有趣的例子是《绝望的真相》（*An Inconvenient Truth*），它是一部缺乏明显叙事链的影片。据报道，这部影片是围绕美国前副总统阿尔·戈尔（Al Gore）在对小范围的一群观众演讲时使用的一组幻灯片的内容发展而来

的。我们在一次巡回演讲中看到戈尔，这些演讲词（还有画外音）与同期录音和画外音交叉剪辑在一起，同期录音和画外音来自戈尔一次充满自省的谈话。这次谈话是戈尔与影片制作者戴维斯·古根海姆（Davis Guggenheim）就其生活、工作和家庭展开的一次谈话。这部影片的叙事链并非围绕着全球气候变化这个主题，影片制作者也没有围绕任何特定的巡回演讲路线去建构一个叙事链。这个叙事链的建构源于戈尔在影片中的开场白，“我曾是‘下一届美国总统’”，是戈尔私人的、自省的言论驱动着影片的发展，但是相对这部分所占的银幕时间和话题的重要性而言，还是戈尔关于全球变暖的警告占主要地位，叙事链相对处于一个次要的位置。

有一种方法能训练你迅速地找出纪录片的叙事链，就是观看大量成功的纪录片，它们在主题和风格上都与众不同，你可以由此判断你能否辨识出影片的叙事链。你也许想要知道，如果给不同的纪录片一个同样的主题和故事，是否能发现另一个不同的叙事链？而它将会怎样地改变一部影片的面貌、长度以及效果？

1.3　主　题

从严格意义上说，主题是一个特定故事的总体的潜在的中心思想，它往往阐述人类关于某方面的一个持续性观念。《美国民权运动史》（*Eyes on the Prize*）是一部时长 14 小时的纪录片，讲述了一个以美国民权斗争为背景的包罗万象的故事。这部纪录片的中心思想包括种族、贫穷、普通民众的权力以及最后在这些问题上发生的巨大改变。在《核试爆之后》（*The Day after Trinity*）中，叙事链是罗伯特·奥本海默（J. Robert Oppenheimer）研究原子弹爆炸所产生的问题，主题包括他科学的野心、对权力的追求，还有他为保证和平与裁军而做出的努力，尽管这些努力可能来得太晚了。

最好的纪录片故事，就像难忘的文学作品或者发人深省的戏剧情节一样，不仅以直击人心的故事吸引观众——基于情节和人物——而且以主题、超越了事件本身的所有细节直接引发观众的共鸣。譬如，《无声的呐喊》

的主题不仅是讲述一个小女孩和她的家人要为她是否该接受一次可能使她重获听力的手术而作出决定的故事，还涵括了人的身份、归属以及家庭关系等普世问题。

“主题是一部影片的生命之血”，一位纪录电影制作者李克·伯恩斯(Ric Burns，详见第 18 章)说，“主题告诉你你的故事的高潮所在，这就是你的影片所关注的事情”。伯恩斯选择讲述命运多舛的“当纳聚会”(Donner Party)和“当纳聚会”的成员们在 1846 年试图抄近道去加利福尼亚的故事，不是因为他们的自相残杀行为可能会迎合部分趣味庸俗的观众，而是因为这些人的故事阐释了制作者想要表达的主题以及美国人人性的弱点。这些主题在影片一开始引用的亚历西斯·德·托克维尔(Alexis de Tocqueville)的话语中已经被暗示了。托克维尔是一位法国作家，在 1831 年间游历过美国。他描述美国人以“狂热的激情”追逐着成功，“笼罩在没有找到成功捷径的自我怀疑的阴影中”。而且，在追求的过程中，他们“坚守这个世界的一些本质的东西”，哪怕他们最终因此而迈向死亡。这些话语预示着“当纳聚会”的命运，他们对加里福利亚新生活雄心勃勃的追求将以一个悲剧而告终。

主题有可能是在最初拍摄影片的初衷里产生的。从这个层面来说，《我的建筑师》(*My Architect*)讲述了一个人到中年的电影制作者想追寻并理解 30 多年前(11 岁时)他所失去的父亲的故事。然而，影片的主题是关于人生无常和人生遗产的探讨。“你想想，‘当我们都走了，你还留下什么？’”，纳撒尼尔·卡恩(Nathaniel Kahn)在这部影片 DVD 中的花絮里说道，“我究竟寻找到我父亲存在的价值了吗？……我明白是那些建筑物。但是有多少情感，多少真正的情感留下来？而且真正令我震撼的是有那么多人正在积极地与我的父亲建立某种联系。他们谈论我的父亲，感觉上就像他还活着一样。他们每天都会记起他。从某种程度来说，这点还是令人欣慰的”。

1.4 故事弧

这里的“弧(arc)”指的是故事中人物经历某些事件后观念发生变化的整个历程。过度劳累的工作使主人公明白了应该把家庭放在第一位；一向谨小

慎微的部长支持主人公接管了这家公司；一组从不被人注意的籍籍无名的少年队却赢得了国际象棋锦标赛。在追求一个目标的过程中，主人公认识了他们自己以及他们在世界上的定位，而这些认识同时也在改变着他们——实际上，这些认识也可能正在改变他们对目标的追求。

在纪录电影中，故事弧很难被找到。绝不能只为了讲一个精彩的故事，就假定自己了解角色的思想和感情。如果通过事实证据能够把故事弧具体化，那么只呈现和故事弧有关的事实就可以了。譬如，《核试爆之后》中的左倾知识分子、物理学家罗伯特·奥本海默成功地参与研制了世界上的第一批核武器，之后他被由自己帮忙研制成功的核武器的破坏力所惊骇。于是，他倾尽余生之力阻止核武器的扩散，在此期间，成为自己曾为之摇旗呐喊的冷战的牺牲品。这位一度广受欢迎的美国英雄，却被指控为前苏联间谍。

在《细细的蓝线》中，我们听到和看到一个有多个版本的故事，影片开始，一个周六的夜晚，兰德尔·亚当斯的车停在高速公路上，和他一起的还有个名叫大卫·哈里斯的搭顺风车的少年。那天夜晚，一名警察被搭载哈里斯的那辆车的人射杀，于是，亚当斯被指控为凶手。我们对这桩案件思考得越深，就越发清楚亚当斯的入狱和获罪乃是出于政治的考量而非司法的公正。亚当斯从一个自由人沦为死囚，这个命运的逆转也挑战了观众对司法所作的正义假设，这种假设乃是基于这样一个信念：除非有证据证明一个人有罪，否则他就是无罪的。

《轮椅上的竞技》（*Murderball*）是一部关于四肢瘫痪的运动员参加轮椅橄榄球国际竞赛的纪录片。几位经历着这场变化的人物一起构成了整部影片。乔·索雷斯，一位现在加拿大队执教的性格强硬的美国前冠军球员，他与儿子的关系在他突发心脏病后发生了显著的改变。球员马克·祖潘终于与他的一位朋友和解——就是这位朋友让他在一次意外事故中受伤致残。而凯斯·加维尔，一名不久前刚刚残废的球员，努力适应着自己的新生活，尝试着轮椅橄榄球。这些变化都发生在影片拍摄的过程中，影片制作者确信，他们拥有他们所需的视频资料，以将这些人物用一种有序的、自然的方式展示出来。

1.5 情节和人物

电影通常是因情节或人物的驱动而展开的。**人物驱动**(character-driven)的影片是指影片的情节取决于人物的愿望和需求。而**情节驱动**(plot-driven)的影片是指人物服从于那些建构起情节的事件（许多惊悚片和动作片都是由情节驱动的)。在纪录片中,同时存在着人物驱动和情节驱动这两种类型的影片,而两者之间则是巨大的灰色地带。埃罗尔·莫里斯(Errol Morris)的影片《细细的蓝线》中,主人公兰德尔·亚当斯漫不经心地让一位搭车客上了车,结果却把自己送上了死亡之路。莫里斯对这种情节模式的探索就来自于对那些情节驱动的黑色电影的模仿。当时的环境对亚当斯产生了很大影响,影片中没有给亚当斯设置什么情节，除了他停下车同意搭载大卫·哈里斯。事实上,这部影片的部分力量就来自于亚当斯对改变那些事件的无能为力,甚至在一切都明显地表明哈里斯而不是亚当斯,才是真正的凶手时,亚当斯都无能为力。

另一部影片《美国女儿越南妈妈》则是由主要人物海蒂·巴布的需求驱动的。海蒂·巴布出生在越南,被人丢弃,后来又被人收养。她在美国田纳西州长大,从小受到的教导让她否认自己的亚裔血统,现在巴布已经和养母疏远了。影片对这些事件的追踪始于巴布决定与生身母亲团聚的时候。

在以上两个例子中,情节驱动和人物驱动影片的区别可能是很微妙的。《细细的蓝线》中的人物也很鲜明,令人难忘;《美国女儿越南妈妈》的情节也很有感染力,时常会发生意想不到的转折。同时我们不得不承认,用好莱坞的电影感制作出来的大量令人难忘的纪录片里根本就没有“驱动”。《决堤之时》(*When the Levees Broke*)，是一部表现飓风卡特里娜袭击新奥尔良及后续情况的四小时时长的纪录片,影片是围绕着事件的时间顺序展开的。正如该片的剪辑指导和联合制片人山姆·波拉德(Sam Pollard)在第 22 章中所描述的,这部系列影片的每一小时都有一个故事弧。但是,这部错综复杂的四小时长的影片,由无数组个人的故事交汇而成,不是那种集中讲述几个典型人物的影片,这使《决堤之时》区别于传统的叙事形式。

有些影片呈现了人物或者某个地方“生活中的一个侧面”。对较短的影片而言，这可能就足够了，尤其是假使还有些幽默效果的话。譬如，《你从哪里找到那个女人》(*Where Did You Get That Woman*)勾勒了芝加哥一位洗手间服务员的肖像。在轻松的《鱼丸》(*Gefilte fish*)中，一个家庭里的三代女性展示了她们是怎样准备一份传统的假日菜肴的(第三代女性，也就是影片制作者拧开了一个罐子)。像这类较长的影片也需要一个总体结构。弗雷德里克·怀斯曼(Frederic Wiseman)的纪录片具有优美的结构，但从一定意义上说却是非“情节化”(即每一个场景都必然导致下一个场景的发生)的，不过这部作品背后仍然有一条组织原则，比如一个机构“一年的生活”图景。也有些影片不是由人物(人物)或情节驱动的，而是由问题驱动的，就像评论文体的结构(例如迈克尔·摩尔〔Michael Moore〕在《华氏 911》〔*Fahrenheit 9/11*〕中使用的结构)。有些影片同时融合了几种类型：《超码的我》围绕着导演 30 天仅以麦当劳为食的经历建构起影片，但从宽泛的意义上来说，该影片在一系列的问题驱动之下成了一篇评论。旅行式与评论式相结合的方式在纳撒尼尔·卡恩的《我的建筑师》和皮尔·萨利（Per Saari）的《他为何滑雪》(*Why he Skied*)中也有体现，皮尔·萨利将会在第 24 章讨论这个问题。

1.6　戏剧性的故事讲述

由于戏剧性叙事通常更多地特指由角色驱动的故事，因此我们很需要研究一下那些使故事发挥作用的基本元素。就像大卫·霍华德(David Howard)和爱德华·马里(Edward Mabley)在他们的著作《电影剧本创作的手段》(*The Tools of Screenwriting*)中所主张的，这些基本元素如下：

- 故事讲述的**人物**与我们有情感共鸣。
- 这个人物非常渴望某些**事情**。
- 这件事情**很难**，但有可能实施、达到或完成。
- 讲述这个故事是为了在观众观影过程中实现最大程度的**情感碰撞**以及**激发观众的参与性**。

- 这个故事必须抵达**一个令人满意的结局**(这并不意味着故事必须有个幸福的结局)。

尽管霍华德和马里的著作是指导戏剧性电影的剧本创作者的，但上面这个清单对纪录片叙事者也是有用的。你要拍摄的特殊对象或者情境可能不完全适应这些条例，因此进一步阐述如下。

1.7 你的故事是关于谁或关于什么事的

这个**某人**是你的主角，你的英雄，也是故事讲述的实体。注意，事实上你的英雄可能是非常"不英雄的"，而观众还是可能会努力对他或她产生同情。但是这个角色和(或)他的使命应该足够的引人注目以至于让观众自觉地关注其结局。如在《旺达·琼的死刑》(*The Execution of Wanda Jean*)中，莉兹·加伯斯(Liz Garbus)描绘了一个富有同情心但却为人苛刻的女性形象，她因谋杀而被判死刑的。

中心角色也并不一定得是某个人物。例如，在李克·伯恩斯一部 7 集的历史纪录片《纽约》(*New York*)中，纽约城本身成为影片的主角，城市的发展—衰落—发展贯穿于各集之中。然而，我们常常会发现一个中心角色，这个中心角色可能让你讲述的故事提升到一个不同的复杂的主题，也更易于观众理解和接受。我们来看这个策略在《我就是世界：百年非裔美国艺术》(*I'll Make Me a World*，一部时长 6 小时的关于 20 世纪非裔美国人的艺术史)中的运用。譬如，制片人丹尼斯·格林(Denise Greene)透过普利策奖获得者诗人格温多琳·布鲁克[①](Gwendolyn Brook)的视野和个人经历探索了 20 世纪 60 年代的黑人艺术运动，格温多琳是位颇有建树的中年女作家，影片通过她以及其他为黑人权力呐喊的年轻艺术家相互间的影响来表现她的生活与工作。

---

① 美国当代颇有声望的黑人女诗人格温多琳·布鲁克，先后出版了 20 多部诗集。1950 年她获得了普利策奖，成为第一个获此殊荣的黑人。——译者注

1.8　什么是主角需要的

某人渴望的某事也要作为一个目标或者客体提出来。在《乙烯浩劫》(*Blue Vinyl*)中,导演茱蒂丝·海尔凡(Judith Helfand)在摄影机前说服了她的父母将新修的铁轨从他们的家乡撤走。要注意的是,影片导演亲自出镜并不意味着有必要让他成为主角。在斯蒂文·阿舍和珍妮·乔丹的影片《麻烦的溪流》中,两位导演来到爱荷华州,在这里珍妮一家正在努力争回农场的赎取权。珍妮是影片的叙事者,但主角却是她的父母亲——罗素和玛利·简·乔丹,他们的目标,即驱动影片发展的故事是:他们必须拍卖所有的财产,还清债务,然后赎回农场。

积极的对抗消极的

叙事者所谈的积极的与消极的目标是相对的，积极的与消极的英雄也是相对的。总体上说,你需要故事的目标和主人公是积极的,这就意味着你需要你的故事主人公能够掌握他自己的生活，即设置一个目标并为实现这个目标去做需要做的事情。一个消极的目标是类似这样的事情:一个女秘书想要加薪,目的是支付隆胸手术的费用。她在消极地等待着加薪,期待某人会注意到她的工作是值得奖赏的。从积极方面来说,她可能不得不做些能确保她获得加薪的事情，或者她可能不得不和别人竞争以得到这笔额外的手术费用,还比如她需要再找份兼职。并不是说消极的人物不好:已经被划入死囚的兰德尔·亚当斯是一个被动的主角,因为他无能为力,而这个故事之所以引人注目,部分也是因为这个原因。不过,通常来说,你需要你的主角积极主动地行动,你希望他有一个崇高的目标。还以那位女秘书为例,观众会真正关心她最后是否拥有了丰满的乳房吗?恐怕不是。如果我们有一个同情她的理由——比如,她因为手术而变丑了,也许我们会关心这件事,但这并不是一个非常强有力的目标。目标要有价值并不意味着这个目标必须是崇高的——不是所有的事情都关乎饥饿或者世界和平。但它必须有足够的份

量而值得让人为它花费宝贵的时间和资源。如果你自己都很少关心你的主角以及他们所需要的,那么你的出资者和观众可能就更不关心了。

困难与阻碍

纪录片所需要的目标,必须是很难实施或者实现的。如果目标很容易解决,就不会让观众感觉紧张,也就没有张力了,从而也就很难激励观众一直保持观看的兴趣。紧张是我们在问题或者事件尚未得到解决时的感受,尤其在我们期望问题或者事件得到解决的时候。因为紧张,我们不得不去追问"那么发生了什么?此后又发生了什么呢?"我们需要知道这些,因为紧张会使我们因为不知道真相而感觉别扭。想想在一部惊悚片中,你们意识到地下室中潜藏着危险,而女主角并不知道。当她一步步走向地下室台阶时,你感觉越来越紧张,因为她正向危险一步步靠近。如果你不知道那个坏蛋就在地下室里,而只看到一个女孩在下台阶,张力就会消失,故事就会显得平淡。那是因为你没有注意到引出故事结局的另一种途径。

那么,哪里能找到这里所说的张力呢?一种解决的办法是:通过冲突表明敌对势力之间的争斗。换句话说,让你的主角极力反对某人(通常叫对手或反对者)或某事(反方)。譬如,巴巴拉·库珀(Barbara Kopple)的《美国哈兰县》中罢工工人与矿主之间的冲突。在海蒂·尤因(Heidi Ewing)和雷切尔·格雷迪(Rachel Grady)联合导演的《巴拉克的男孩》中,张力源于观众想知道一群来自美国内地城市巴尔的摩学习很差的非裔美国男孩,被送到非洲肯尼亚的一个农场集中学习两年的这种教育的可能性,尽管这种张力可能与犯罪或死亡无关。当给这群男孩一个去肯尼亚上学的机会,以作为让他们在巴尔的摩较好的高中继续读书的激励手段,我们希望他们成功,而当这些事情似乎要以失败而告终的时候,我们感到快要崩溃了。

请注意冲突可能意味着正反两方(或表述为"他说,她说")的直接争论。但是这样的争论也可能削弱张力,尤其是如果每一边都在谈论过去的事,或者冲突双方还没有被交代清楚的时候。相反,如果让观众加入一场他们非常关心的人物的讨论,那就能够成为一场强有力而富有情感的叙事。在《美国女儿越南妈妈》接近尾声部分,这位被美国人收养的女孩和她的越南家人欢

聚一堂，当她的家人提出金钱方面的要求，所有的幸福感一扫而空，只剩下被出卖的愤怒。这种观众感觉到的张力不是源于他们站在这场争论的某一方，而是源于对双方的理解和同情。

天气、疾病、战争、自我怀疑、缺乏经验、傲慢——这一切都可能是你的主角在努力实现他的目标道路上的障碍。找一个人物（或一个群体）并通过他（或他们）讲述一个复杂的故事往往是有效的做法，这对赋予对立双方人性化的理解可能是有用的。譬如，当报道者聚焦于个人的行为，如伯明翰（美国的阿拉巴马州）的警察布尔·康纳（他使用警犬和救火水管来对付进行和平抗议的年轻非裔美国人），20 世纪 60 年代的电视观众，有时似乎可以较好地理解南方种族隔离的不公。

有价值的对手

就像你想让你的主角有一个有价值的目标一样，你想让他有一个有价值的对手。对许多电影制作者来说，有一个普遍的问题是他们所描述的对手是一元的。如果他们的英雄是好的，那么对手一定是坏的。事实上，大多数令人难忘的对手通常不是英雄的反面，而是作为英雄形象的有益补充出现。在影片《无声的呐喊》中，小海瑟的父母反对她进行耳蜗移植手术，不是出于恶意而是出于对她深深的爱，以及他们对聋文化强烈的投入，因为这是他们以及女儿从出生起就置身于其中的文化。在影片《美国民权运动史》中芝加哥市长理查德·戴利是作为马丁·路德·金博士的一个富有挑战性的对手而存在的，他可不是镇压抗议民众的布尔·康纳。戴利是一个精明能干的北方政客，他与美国民主党保持着密切的关系，是南方民权运动的支持者。影片讲述戴利 1966 年设法阻止路德·金博士在芝加哥开放住房的主张，他与路德·金的不同观点，有效强调了南方以非暴力的形式反抗法律上的种族隔离与北方以非暴力的形式反抗事实上的种族隔离之间存在很大的差异。

注意，这里并不是要你以任何方式虚构由这些真实的人物构成的角色。你是在评估故事讲述者所见到的情形，并以此为工作。如果没有反对者，你就不能人为地制造一个。历史上，戴利市长曾是一位有力的反对者，假如他

张开双臂欢迎马丁·路德·金，并对金发起的运动不加任何阻拦的话，那就不能虚假地把他描绘成一个重要阻碍。

记住，反对者并不一定是某个人，在《巴拉克的男孩》中，那些男孩、他们的家庭以及他们的支持者所期望达成的目标受到了巴尔的摩（美国马里兰州）的社会压力与肯尼亚不稳定的政治状况的威胁，最终使巴拉克这个项目处于危险之境。《生于妓院》中，营救几个孩子的努力同样受到社会压力的威胁（不仅包括经济上的艰难，而且还有孩子的家人并不认可影片制作者致力于使他们的孩子离开不稳定的家庭的愿望），事实是：是否离开他们的生存环境由这些孩子们最终决定。在那几个孩子作出从长远看可能造成重要影响的决定时，观众体验到了阻挠和挫折，而且也可以认同。

具体的目标

尽管有困难，但是目标应该是可能付诸实施或者可以实现的，这意味着如果双方都是确定的和真实的那是最好的。“与种族主义战斗”或“治疗癌症”，抑或“提高对某种疾病的意识”，也许都是有价值的，但是没有一样能特别充分地服务于一个故事的主题。你要从兴趣出发，但要寻找一个能阐明主题的特别的故事。《巴拉克的男孩》明显是对种族主义与不公平的控诉，但更特别的是这些男孩的故事，以及他们加入肯尼亚一所很小的学校的两年学习生活。《生于妓院》阐明了在加尔各答面对贫困的性工作者的孩子的艰难处境，但是故事的目标是相当具体的。最初，我们知道电影制作者泽娜·布里斯基（Zana Briski）在加尔各答用照相机拍摄那些性工作者时，她被这些孩子所吸引。“他们渴望学习如何使用照相机”，她在画外音中说道，“也正在这时候，我想去教他们使用照相机，进而通过他们的眼睛来观察这个世界，这可能非常有意义”。几分钟后，一个更大的，但仍然是具体的目标出现，“他们不是完全没有机会接受教育”，她说，“问题是我能够找到一所将会接纳这些妓女的孩子的学校，而且是一所好的学校吗？”于是，这成为影片真实的目标，她通过孩子们拍摄的照片去丰富这个目标，并揭示更为广阔的视野。

当然，也有影片的目标并不是最富有“戏剧性”或最醒目的。凯特·戴维斯（Kate Davis）的《南方的抚慰》（*Southern Comfort*）是一部关于一位患有卵巢

癌、濒临死亡的变性男人的影片，主角罗伯特·伊兹的目标不是寻求治疗，而是赢得足够的生存时间去参加在亚特兰大举行的南方抚慰大会，一个全国性的变性人集会，其中有他的女朋友罗拉，她也是一位变性人。

情感的影响和观众的参与

通过讲述一个故事，对观众造成巨大的情感冲击，并激发他们的参与热情，这可能是最困难的。我们常说，“要展示，而不是讲述”，这意味着在提供证据和信息的同时，要让观众亲身经历其间，让他们期待事件的曲折变化，以一种积极的而不是消极的方式追随故事线。有很多影片利用蹩脚的叙述、大把的图表，或者以充塞采访的方式告诉我们应该思考什么。

想想观看一部能完全调动起你的体验的影片。你不是在观看银幕上那些角色，你是置身于他们之中，带着你所看到的一些线索随着影片的展开而进入故事情节。在你努力期待接下来会发生什么，谁会做什么，以及会知道什么的时候，你忘记了时间的流逝。人类的本性就是努力去理解你所面临的事情，包括欣赏挫折和新奇。在《恩诺：屋内的聪明人》中，你以为恩诺公司已经坠入低谷，他们的市价被紧紧操控，即将陷入债务之中——直到有人意识到在加州权力格局中有利可图。

追求故事的情感冲击力，意味着导演将尽可能地架构好故事的冲突、高潮、结局，以及成功、失败、转折，使它们与故事讲述的内在结构相契合。观众期望临近结局之时故事中的张力会不断增强；每场戏越来越短；动作越来越紧凑；生死攸关的部分越来越充满高度的悬念。随着观众开始了解故事人物以及理解他们的所思和所需，观众便愈加关心人物的命运走向——这就是观众走进了故事。这种结构上的编排大部分是在剪辑室里进行的。不过某种程度上，在做计划或拍摄时如果提前考虑到结构问题，效果将有所不同。了解到《美国女儿越南妈妈》中海蒂·巴布在越南岘港机场一下飞机，就要见到前来迎接她的20年不曾谋面的生母，电影制作者需要准备些什么才能确保抓住她们相遇的那一刻而呈现在影片中呢？如果他们想要强化这一瞬间（而不是在实际发生之前或之后），那么他们该拍摄些什么？（他们拍摄了一段采访海蒂的内容，以及她见到母亲之前犹如鱼儿离水一般在越南的短暂时刻。）

在影片的剪辑过程中，海蒂看到她母亲的时候，我们意识到（在她看到母亲之前）她已经变得非常的美国化，她的家人将会感到多么陌生。我们也会了解到，她与她生母双方都对见面时刻充满了非常高的期望。

你想力图避免在这一场景中生造出不必要的戏剧性，这会把一个完美的好故事变成一个肥皂剧。没有理由将与影片主题无关的额外细节插进影片中，无论它们如何令人悲伤或者如何激动人心。例如，你要讲述一位科学家为了治疗某一类型的疾病而解密基因密码的故事，就没有必要添加她与前夫陷入争取孩子监护权斗争之类的细节，这也不重要——哪怕这些细节似乎具有戏剧效果或者你所希望的使得人物显得更加“令人同情”。如果这个争取监护权的斗争与她丈夫的精神病有关，比如她觉得孩子们也许天生遗传了这些疾病，这才是能够很好的服务于影片故事的线索。否则，你所添加的可能是一段转移注意力的细节而不是增加吸引力的细节。

有一个常见的问题是影片的情感虚假，尤其是在电视纪录片中，常用刺激兴奋的音乐、声效，以及在每个角落都会发出危险提示的叙事。就像喊“狼来了”的那个男孩的故事一样，有些时候这么多的噪音会让观众跑掉的。如果危险是真正存在的，那么只要让它有机地出现在影片合适的地方，那将会使观众在故事中受到巨大冲击。

增加张力

增强讲故事的感染力的另一个方式是，讲一些利害攸关的事情，并增加其风险性，直至影片的最后一刻。让我们来看看《控制室》（*Control Room*），影片一开始将故事卡（以字幕显示）与日常的生活影像交叉剪辑在一起。故事卡写着：2003 年 3 月 / 美国和伊拉克的战争一触即发 / 半岛电视台卫星频道将对四千万的阿拉伯观众报道这场战争……/ 阿拉伯世界的人们关注和期待着……/ 控制室（出片名）。显然，影片中具有非常强大的张力。

纪录片中的张力也可能是非常个人化的。譬如在《我的建筑师》和《他为何滑雪》两部影片中，影片制作者试图理解一个亲人的生与死。还有一种张力可能会直接影响观众：阿尔·戈尔在《难以忽视的真相》（*An Inconvenient Truth*）中阐述了全球气候变化带来的威胁，在这个问题上的争论是整部纪

录片的驱动力。在一个很好的故事讲述者手中，即使是很弱的张力也能够随着它在故事中被传递出的重要性而增强。例如，在美国甚至美国之外有多少人会真正地关心谁会赢得或者输掉每年在华盛顿举办的全国拼字游戏大赛呢？但是对影片《拼字游戏》(*Spellbound*)中那些参赛的孩子们，他们的家人以及他们的社区来说，这场比赛却是至关重要的。通过有技巧的故事讲述，影片制造者不仅让我们关注这些参赛的孩子，关注这场比赛，随着范围的缩小，我们逐渐被影片吸引，欲罢不能。

随着真正的危机增强或者时间流逝，张力可能随之增强。例如在《无声的呐喊》中，张力随着时间的流逝增强，因为对于一个天生耳聋的孩子来说，从语言技术取得的成就来看，耳蜗移植术是最有效的治疗方法。影片制作者该怎样把这个信息传达给观众呢？我们在影片中看到海瑟的小堂弟进行了耳蜗移植术并开始获得口语交流的技能。我们也知道了天生耳聋的海瑟的妈妈现在也从这种装置中受益。随着海瑟没有进行耳蜗移植术而去聋人学校就读，我们明白了这个决定对海瑟来说具有终生的影响意义。

一个令人满意的结尾

一个令人满意的结尾或解决方法通常让观众感到既是在意料之外而又在情理之中。结尾一定要解决你在影片开头提出的问题。建议你带着问题开始一部影片：一个小女孩患了危及生命的心脏病，而这种病却没有已知的有效外科治疗方案。那么你的影片将带着观众进入一场手术实验，观众认识了一位魅力非凡的医生，他为了解决这个非同寻常的医学问题作出了极大的努力，最后攻克了一个医学难题，他的成果可能对这个小女孩的病情起作用。如果影片结束在这项医学突破上，观众是不会满足的。观众已经进入到这个小女孩的故事中，因此这位外科医生的工作最后一定要与小女孩的故事相关。那么他的成果能够对小女孩的病情有所帮助吗？你需要完成这个影片开头提到的问题。

注意，对一部影片来说，绝不是只有一个正确的结尾。譬如说，影片将在几位医生获准对这个小女孩进行手术试验前的几个月播出，那么就让这个信息成为结尾，最后让观众心中形成这样一种想法：每个人都在祈祷和希望

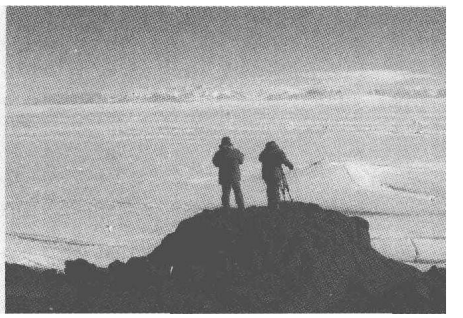
这个小女孩能够在这次手术试验中活下来。或者，也许这个手术可能会成功，但就在手术前的最后一分钟小女孩的父母觉得手术风险太大了而决定放弃。抑或他们承担了手术的风险，得到好的或坏的结果。还或者也许这位医生的这项医学突破对这个小女孩来说可能太晚了，但对其他上百人来说可能有重要的作用。这其中任何一个也许都是令人满意的结尾，只要它是真是的就行。为了表达一个更有力的或更富情感的结尾操纵事实，错误地呈现你所知道的，这种做法是不道德的。比如，那个女孩的父母已经决定无论这个手术实验有多大成功的可能，他们都不让女儿再去经受任何手术了。你不能暗示这仍然是一个悬而未决的问题（例如，以“这次手术是否能够挽救小凯蒂的生命，让我们拭目以待吧”这样一个预言做结尾）。

以某种令人满意的方式结束一部影片并不意味着一定要收紧所有松散的结尾或者以愉快的方式来解决所有问题。如《美国女儿越南妈妈》的结尾是非常简明有力的，而事情都没有解决，海蒂·巴布已经达成见到生身母亲的心愿，但是在她越南之行后两年来，她对于继续与在越南的亲人保持联系内心充满了矛盾。影片《细细的蓝线》的结尾，即使是影片导演埃罗尔·莫里斯清除了观众心中任何可能的疑虑，证明了兰德尔·亚当斯的清白，但他仍然处在死刑杀人犯行列。

Chapter 2

纪录片故事的讲述

DOCUMENTARY STORYTELLING



在理解了故事的原理后，怎样把它应用到制作纪录片的思路之中呢？例如，假设你正在考虑制作一部关于猫王埃尔维斯·普雷斯利（Elvis Presley）的影片，或者你想做的影片是关于故乡的一个小餐厅，或伊斯兰教在美国大众文化中的形象，现在一些与主题相关的东西可能引起了你的兴趣，你在考虑把它引入下一个层次。

首先，问问你自己，吸引你的主题是什么。就像你的电影放映时观众的反应一样，你对主题的直觉反应是很重要的。可能恰恰不是关于猫王的一个强烈的想法抓住了你的注意力，而是猫王时代的一个军事报道引起了你的注意。可能说你的家乡有个小餐厅并不属实，但近来税收增加、客户不断减少，业主不得不不顾地方上的反对公开征求有意建造商场的开发商们的报价。以前你可能对在美国的穆斯林并没有太多关注，而当你在儿子的学校里看到几个来自伊拉克和苏丹的学生在以他们自己的方式组织赛前动员会时，你才发现你正在以这几个穆斯林学生的视点来观察美国的高中文化。

我们被那些能够提供纪录片潜在叙事可能的各种主题包围着。考虑当前时事或花上一个下午的时间去浏览当地图书馆的书架或逛逛书店也许会激发你的灵感。一些导演从他们自己的家庭中发现故事。艾伦·伯利纳（Alan Berliner）摄制的影片《无人的交易》（*Nobody's Business*）是关于他的父亲奥

斯卡的;黛博拉·霍夫曼(Deborah Hoffman)摄制的影片《一个孝顺女儿的自白》(*Confessions of a Dutiful Daughter*)是关于她的母亲与老年痴呆症的斗争的。即使在你已经非常倾向于拍摄某个主题的时候,你仍需要采取一种客观的态度,以判断它是否具备被拍摄出来并受到观众喜爱的潜力。在你根据出版物改编纪录片时,这种做法也是行之有效的。一个故事也许在报纸上看到时感觉很好,但却不一定适合在银幕上讲述。系列片《卡迪拉克沙漠》的故事取自马克·里思诺(Marc Reisner)的同名著作,制片人乔恩·艾尔斯(第 9 章将进一步谈到他)从马克·里思诺书中大约 40 多个故事里挑选了 3 个。接着乔恩·艾尔斯和他的团队自己展开调查,以确定如何在影片中以最好的方式讲述这些故事。

《恩诺:屋内的聪明人》的制片人和撰稿艾利克斯·吉伯尼(Alex Gibney)开始着手规划这部影片是在他的弟妹力劝他读这部由彼得·艾尔金德(Peter Elkind)和贝塔尼·麦克莱恩(Bethany McLean)合著的同名著作之后。"我第一步考虑的是,检查一下自己的头脑,看自己是否想摄制一部关于借贷的影片",他在 DVD 的花絮中这样说。然而,他又说这本书"令我震惊不已,因为其内容如此丰富,涉及到那么多人物……这是故事真正抓住我的一个地方,这些人出身并不尊贵然而却是全美国最优秀的那一类人物,他们的整个想法就是创造自己以及凭空捏造出一个公司"。接着,他说自己"必须摄制一部源于这本书里的故事的影片",而且要"找到我自己的进入故事的方式"。

2.1 故事版权

一般来说,如果你使用某本书籍或者杂志仅仅是出于调查的目的,那么你不需要获得任何版权许可。然而,当一部影片不可回避地与某本书密切相关,如影片《恩诺》、《卡迪拉克沙漠》、《时间简史》(*A Brief History of Time*,埃罗尔·莫里斯的这部影片是根据斯蒂芬·霍金〔Stephen Hawking〕的同名著作改编摄制),或者《接生婆的故事》(*A Midwife's Tale*,劳里·卡恩—莱维特〔Laurie Kahn-Leavitt〕的影片,是根据劳雷尔·撒切尔·乌尔里希〔Laurel

Thatcher Ulrich]的著作改编的),在这种情况下,你就需要与故事的作者或者故事的版权所有者达成合法的协议。如果你不了解版权法,而你确实需要或想要获得某资料(或事件)的独家版权,那么向一位对娱乐业颇有了解的律师咨询不失为一个好办法。与在你某个不能合法地获得版权的项目上浪费宝贵的时间和金钱相比,咨询相关律师是比较稳妥的做法。

值得注意的是,当你进行故事版权谈判的时候,你需要保持对你未来的影片的控制权。尽管作者可能是这一专业领域的专家,但是你才是把故事搬上银幕并将之呈献给观众的专家。你不必为了拍摄一部卓越的科学纪录片而得在某方面达到某种研究水平,或者为了制作一部可能会引人注目的表现离家出走的青少年的影片而在社会工作方面取得某种成就。你需要的是智慧、好奇心、快速学习的能力,以及随时准备咨询该领域专家的态度。理想的做法是,电影制作者与专家建立一种良好的合作关系,而这绝对有助于你丰富一部影片的内容。

2.2　在摄制中"发现"故事

纪录片摄制中的一个最大的误区是制作者往往认为影片故事是自然而然地发生的。事实上,我曾经听到过相当多电影制作者的高谈阔论,他们认为,故事会在摄制过程中甚至剪辑室里自己显现出来。当然这也许是正确的。对于经验丰富的电影制作者而言也许的确如此,但这并不意味着影片制作者只需要一味地拍摄素材,而在此过程中大脑里并没有形成任何故事,他只不过改变了故事的重点,或在制作和后期合成中调整了影片结构而已。即使有些直接电影类型的影片需要在剪辑室里进行意义上的加工,你之所以拍摄它们也得基本源于你对故事和其潜在发展方向的理解。你不知道真实的故事要将你带去哪里,但你一定能预料一系列事情的结果,并决定一个故事是否具备了充分的展开条件。当电影制作者苏珊·弗霍姆克在梅索斯电影公司担任主要制片人时,她曾花费数月的时间为影片《拉利一家:棉花的传统》(*LaLee's Kin: The Legacy of Cotton*,详细内容见第 21 章)选择合适的人

《生于妓院》中的普亚正在奔跑。照片由古尔——《生于妓院》中的孩子拍摄。

物角色和故事，她想通过这些人物和故事来探讨贫穷这一主题。

有时候机会在你深思熟虑的计划之外出现。当电影制片人盖尔·多尔金（Gail Dolgin）和维森特·佛朗哥（Vicente Franco）得知海蒂·巴布将会和在1975年的“婴儿抢救大行动”（Operation Babylift）[①]中抛弃了她的生母在越南团聚的事情后，他们花了几天时间用以决定是否去越南拍摄。多尔金说：“我们确实认为我们将见证一场幸福的重逢，至于我们能否带回除此之外的任何故事，我们对此没有任何思想准备。”他接着说：“就是原始的感情和激情吸引了我们，而这些是纪录片的重要元素。吸引我们前去拍摄的原因还有，事实上我们也不知道将要发生什么事情——我们只是有了这样一个想法，然后就跟着去了。”至少，影片制片者要有一个基本的故事，即一个被收养的孩子返回自己的故乡。但这个故事能否变成一部受人欢迎的纪录片，我们仍要拭目以待，“也许那将是一部探讨失去了身份认同感的后果的影片”，多尔

[①] 1975年，南越开始攻击北越，许多人试图逃脱这个国家。——译者注

金说，“海蒂在美国南部的田纳西州长大，我们想象着以某种方式和她一起返回越南，重新寻回她的根。但确实，除此之外我们没有任何想法。我们只是跟去了而已。当然，我们一到那里就清楚地意识到，事情往往向我们期待的相反方向发展”。在越南，影片制作者发现他们陷入了一个复杂的故事之中，即他们在《美国女儿越南妈妈》中所讲述的故事。

以揭露美国体制（医疗、基础训练、社会福利、公共住房、家庭暴力）问题而闻名的弗雷德里克·怀斯曼曾经告诉采访者，他一旦获准拍摄某部影片，就会立即赶到拍摄地点并花上数周时间进行拍摄，之后再在几个月的剪辑过程中寻找主题和观点。但请注意，怀斯曼的作品中总有一种固定的结构——日常生活和他在拍摄过程中遇到的个人故事的节奏——那是他赋予自己的影片的一种独特的风格。在 1998 年媒体就他的影片《公共住宅》（*Public Housing*）展开的一次采访中（发表在《波士顿凤凰报》〔*Boston Phoenix*〕上），作者兼电影制片者杰拉尔德·皮尔里（Gerald Peary）问怀斯曼，他在拍摄的过程中是否会有意地寻求“戏剧性”。怀斯曼回答说：“开始的想法是，我努力去拍摄一部影片。一部影片必须有戏剧性的场景和结 构……所以，我在寻找戏剧性的事情，尽管我没有必要刻意找那些人们殴打和枪杀的事件。在日常生活经验中就有许多戏剧性的事情。”同样值得注意的是怀斯曼的拍摄风格：他的拍摄比（即拍摄的素材与最后成片使用的素材的比率）总是很高，剪辑周期也很长。

2.3　意外新发现

对于纪录片制作者而言，仅仅由于他们所遇到的角色、情形和他们所期望的不同，甚至比他们期望的更有感染力，就因此开始拍摄另一部影片的情况是罕见的。影片《无声的呐喊》的公开出版物披露，导演乔许·艾罗森（Josh Aronson）说他最初想要拍摄五个聋人，他们的经历将涵盖人们对聋人的一些态度和观点。但艾罗森在调查中发现了阿汀尼纳一家，这家有兄弟俩——一个能听到，一个机会听不到——两兄弟又各有一个耳聋的孩子。这给导演

创造了一个机会来探求这个大家庭在教育聋哑孩子上的冲突。另一个例子，在安德鲁·贾里克(Andrew Jarecki)拍摄的关于生日聚会上的小丑的影片里，电影拍摄者在其中一个小丑身上意外地发现了最终在影片《抓捕弗雷德曼父子》(*Capturing the Friedmans*) 中所讲述的故事——一场灾难性的娈童案毁灭了一个家庭。

要知道意外和新发现是可遇而不可求的，你必须先有一个总体思路，即按照当前你对给定的主题的理解，首先尽你所能地寻找最佳的故事。至少你得明白你的影片的基本故事线索，这将有助于预见这部影片需要具备的元素，包括角色和场景之类的。加州大学伯克利分校的乔恩·艾尔斯在他的书中谈到电影制作者时，要求制作者们"带着一些防暴应急计划"出发，这样即使拍摄的所有东西都是错误的，他们仍然会带回来一些意外的收获。

2.4 评价故事的构思

要超越这个信念，即你正在展开的故事将会有效地出现在影片中。下面所列举的一些实践经验也许值得你进行思考。

途径和可行性

你的影片给观众打开了一个全新的或者让人感兴趣的世界么？你能够找到通向这些世界的途径吗？它是否是古巴移民的世界，无论故事发生在他们移民美国之前还是之后(《西班牙》〔*Balseros*〕)，或篮球明星的生活(《篮球梦》〔*Hoop Dreams*〕)，一部能够带领观众进入超越他们既往经历的世界的影片往往能得到观众的认可。除了独家的或特别的途径之外，任何电影，哪怕只是拍摄祖母厨房的一个小片段，都得依赖某种授权。无论你要拍摄的是人物(你的祖母)、场景(允许你带着拍摄设备进入她的房间)或文献资料(有权使用她的照片或她在人生岁月中所写的诗歌)。有时候，路径的缺失也可能变成故事的一个组成部分，就像影片《罗杰和我》中迈克尔·摩尔追寻通用汽

车的主席罗杰·史密斯一样。

在有些情况下，得到名人的独家拍摄授权会提高观众的兴趣。例如《与乔治同行》(*Journeys with George*)，新闻制片人亚历山德拉·佩洛西(Alexandra Pelosi)被允许对正在竞选总统的乔治·W·布什(George W. Bush)进行全程拍摄。而在另外一些情况下，影片在放映后获得的反响不是源于主题自身的价值，而是源于影片制作者通过独家手段途径，历经数年的拍摄之后，使影片获得的意外效果。

随着思路的不断展开，你需要判断你为影片设计的拍摄方案是否可行。你能走进回旋加速器里拍摄影片吗？普利策奖获得者会给你采访的机会吗？拼字比赛的组织者会允许你跟踪拍摄一个三年级学生吗？几年前，我拍摄了一部科学纪录片，我们想通过拍摄环法自行车越野赛来证明能量守恒定律。那部影片出彩的地方部分依赖于我们获得的拍摄环法自行车赛的授权以及哥伦比亚广播公司(CBS)的独家体育新闻报道。如果我们没法安排好这些事情，我们就必须寻找别的证明方式。

另外要注意的是，获得了可行的拍摄途径通常意味着你与那些允许你拍摄的人之间建立起了一种联系和信任关系。尽管影片制作者与拍摄对象之间的关系通常都会日渐密切，但这毕竟是一种职业联系。尊重这种信任关系是很重要的，这是你自己一开始建立起的对影片真实性的一种信任。通常，你可以先和人们交谈，即使他们知道你不同意他们的立场，但只要你表达清楚，他们就会客观地聆听你的观点，而你也会重视他们的观点。(当然，凡事总有例外，就像拍摄了《科特和考特妮》〔*Kurt & Courtney*〕的电影制作者尼克·布鲁姆菲尔德〔Nick Broomfield〕和迈克尔·摩尔。他们可能将拍摄的可行性逼到临界点，从而成为一种个人风格；也可能故意亲自出现在拍摄画面中，将实际拍摄对象置于画面的边缘。)

支付能力

关于预算和日程安排，理想的状态是事先考虑好你能够支付的讲故事的预算。一旦遇到了阻碍，你还要继续讲述这个故事吗？在数字技术的支持下，你能够使用相对廉价的数字摄影机进行拍摄，但是要拍摄你需要的镜

头，再考虑到剪辑，以及为影片在电视上播放或者在影院上映所做的技术准备，预算仍将是很昂贵的。即使是知名的电影制作者在筹措资金的那些日子里也会遇上困难。是因为你的眼光太高吗？不要认为这是小事，你要现实一点。要知道摄制某些类型的纪录片需要耗费的时间和金钱比其他类型的纪录片要高，而一些特殊的情况，如你不得不使用私人收藏家手里的一段文献资料影片或者一小段你喜欢的音乐，都将会耗掉你上千美金。

激情与好奇

你非常关心你的拍摄对象吗？激情将会是你对付失望、烦恼、挫折和迷茫的最好武器。激情不是说你必须坚信你是正确的，同时全世界都必须赞成你的观点。恰恰相反，激情是这样一种概念：这种拍摄思路是令人兴奋的、切题的和有意义的。而可能更重要的一点是，激情是那样一种状态：那种你可能深深期待并探求了数月乃至数年的东西突然而至。

当电影制作者向责任剪辑师和投资者寻求支持的时候，激情也是他们想看到的要素之一。目前担任卑尔根挪威电影协会的高级顾问的电影制作者汉斯·奥托·尼古拉森（Hans Otto Nicolayssen）曾帮助成立了 FKN (Filmkontakt Nord)，他对一些短片和纪录片的提案进行了评价。他所要求的第一个重要标准是什么呢？“激情”，他说，“我总是从这个问题开始，‘为什么你现在告诉我这个故事？’”尼古拉森说，一项提案不仅应该传达电影制作者的技巧，同时也必须表现出他与材料之间的联系。

观　众

你的目标观众是谁？无论是独立制作的纪录片还是由特定机构制作的纪录片，都是以观众为前提而进行创作的。通常可能的情况是，你设想自己未来的影片将会被你所在区域的观众所接受，这便是一个突破。但一般而言，你应该考虑到你设想中的影片对应的实际情况，如年龄、地域、教育水平等等。这并不意味着你不应该努力争取比《探索》（*Discovery*）系列覆盖更广大的观众，或者说你希望影片在电视上播映的范围不仅包括美国，而且包括

英国和德国，例如你只是可能考虑了不同于 MTV 全球音乐电视台的观众。你的影片不是为了上映而上映，同时也是为了社区和教育机构使用吗？你想努力发行你的影片吗？你的影片具有能够超越《超码的我》或者《帝企鹅日记》的潜在品质吗？这些问题值得你提前思考。

另一方面，许多制片人一开始只是简单地想要制作他们的电影，而没有担心所面对的观众甚至资金筹措问题，例如《英格丽·贝坦库绑架事件》（第 17 章）和《他为何滑雪》（见本书第 24 章）。有时候，你需要快速工作以推动事件发展，如果没有及时采取行动，机会将会流失。你的故事也许太模糊或者太个性化使你不能提前寻找资助，对于电影的吸引力而言，最令人信服的情况就是拿出某个电影脚本展示给投资者。在某些情况下，制片人把影片递交给某个电影项目或者直接电影节，赶在参赛之前基本上完成影片的制作，借此方式可以逐渐发现观众和找到完成影片制作的后续资金。如果你手上有必须马上进行拍摄的现成故事，你也有资源展开工作，那就去做。这种途径意味着你拥有的自由空间是别人所没有的。记住，不管怎样，最终的结果是，一个能够抓住观众、吸引观众——理想的状态是在影片上映很久之后仍然长时间地留在观众心中——的故事。

关　联

大家都会关注你的影片，或者你的影片能够引起大家的关注吗？这可能是个难题。你可能会对 14 世纪的中国艺术充满激情，或对美食中蘑菇的做法感兴趣，但是你真的找到了一个不仅令出资者而且令观众激动的故事吗？让人们关注各种各样的事情都是可能的，但它通常需要采取一个最恰当的方式。

通过提炼一个超越其具体情节的故事也许会为更多的观众带来福利。据艾伦·伯利纳的个人网站信息显示，他的影片《最甜美的声音》（*The Sweetest Sound*）开始是关于姓名的一部纪录片，后来逐渐变成一部关于影片制作者姓名的纪录片，他发现世界上还有十几个人与他同名同姓。在艾伦的手中，影片变成了一部关于身份认同和自我认知的幽默而耐人寻味的散文，无论从内在还是外在来看，这部引人入胜的影片的意义都远远超出了与导演

艾伦·伯利纳同姓名的人们。《美国女儿越南妈妈》有多层故事，其关联性层层递增：被收养的女儿与她生母的重逢；一位美国女人返回她几乎没有任何记忆的越南故乡所感受到的文化差异；自 1975 年以来两个国家所发生的变化，关于感情和物质层面的期望与需要的诸多疑问，以及那些更多由于语言和文化差异而造成的人与人之间的障碍。

合时宜

尽管不是最重要的一个，但是也和影片密切相关的一个方面就是“合时宜”。电视台的领导们可能计划安排纪录片节目在播映时与重大的事件、周年庆典以及备受瞩目的电影发行等进行巧妙的配合——利用任何能够引起公众媒体兴趣的时机。在其他情况下，影片制作者可能会认为观众的兴趣在于某一主题，因为这个主题可能延续了当前报纸或电视新闻中的某些话题，或者尽管是一个过去的故事，但却与现在有某种特殊的联系。事实是，无论怎样，一个时事性的主题本身不能成为被追求的理由，因为到你完成影片的时候，观众对于那个问题的兴趣也许已经荡然无存。事实上，主题只要具有“常青树”的品质就已经拥有了一个很好的卖点，也意味着影片与数个月拍摄周期相比具有数年的保质期。通常，一部关于大象行为的影片或者美国总统选举过程的影片可能会长青不衰，然而一部专门探究 2004 年美国总统大选的特殊环境及问题的影片可能影响就不会持久。

视觉化

这个故事是视觉化的吗？如果不是，你能将它视觉化吗？这是一个重要的问题，无论你是在讲述一个涉及到多种技术或官僚体制的现代故事，还是被一个静态或者动态摄影术发明之前的历史故事所吸引。一部没有明显视觉化主题的电影要求导演提前对此有所预见。你需要准确地预见如何把这个故事搬上银幕。视觉化的故事亦然：一个主题可能是内在视觉化的，但它没有包含一个显而易见的叙述线索。例如，故事发生在一个特殊的地方或者涉及到国家最先进的微观摄影术。

大自然和野生动物纪录片节目的一个趋势是通过聚焦人性的主题来讲述自然界的故事，正如美国公共电视台的系列片《原野》(*In the Wild*)用名人的探索历程为线索进行拍摄一样。如女演员戈尔迪·霍恩(Goldie Hawn)穿越印度寻找一只她7年前偶然遇到的有点瞎的雌象(《印度象》[*The Elephants of India*]，与戈尔迪·霍恩合作)。而有些影片则将动物置于拍摄的中心，如导演吕克·雅克特(Luc Jacquet)的《帝企鹅日记》———部讲述爱、失落和生存的具有超强感染力的故事，影片的主角就是帝企鹅，帝企鹅面临着来自自然界的艰难考验，南极大陆严峻无情的气候迫使它们不断前进。

扣　钩

在评价一个故事时还需要考虑的一个问题是，这个故事有没有一个钩子？用最简单的话来说，钩子首先是勾起你对这个主题的兴趣的东西。它是揭示故事本质及其特征的信息的浓缩，是即将展开的戏剧故事。例如，《无声的呐喊》讲述了一个想要进行人工耳蜗移植的小女孩的故事。故事的钩子不是她想进行移植手术，也不是这个最重要的医疗技术成就——耳蜗移植术，而是这个小女孩的父母。她的父母在是否让他们的女儿进行耳蜗移植手术这一点上无法做出抉择，而这点却与大多数观众的期待完全相反。但恰恰就是故事的这个部分扣住了观众的心弦，让他们想要了解更多有关这个故事的信息。

已有的相关影片

关于这个主题别人已经做了哪些工作？在你走得太远之前，很有必要探讨一下和这个主题类似的其他影片已经取得了哪些成就，以及它们是在什么时候取得这些成就的。从某种程度来说，这也许会简化你的故事叙述。以前的导演已经就此主题做了些什么工作？或者还有什么工作是他们没有做到的？你的影片将会怎样不同于这些影片或者将如何对这个主题加以补充？不是说你不能对付以前已经有人做过的主题，看看一系列关于美国人权运动、核战威胁或恐龙的影片。美国家庭影院(HBO)播放了关于1963年伯明

翰教堂被炸事件的影片《四个小女孩》(*4 Little Girls*),这并不意味着你就不能从其他的角度来讲述这个故事,或在历史频道或者剧院放映你拍摄的关于这个主题的影片。而且,你对自己影片的主题知道得越多就意味着你对其他人如何看待这部影片越有底。

2.5 故事的发展

一旦你已经肯定了你的想法是值得拍摄的,你就需要开始提炼故事并思考如何讲述故事。讲述故事的方法不是唯一的,况且,这是一个漫长的过程,这个过程从触动你的想法产生那一刻开始一直持续到后期制作结束。通常情况下,根据你的项目、预算和日程安排的需要,你可能会写出某种形式的大纲、拍摄方法、剧本,或者其中几个或所有的草稿。许多制作者会在开始拍摄之前设计出我们通常所说的"剧本阐述"或者"故事大纲",这就是影片拍摄之前使用的施工蓝图(参见第 11 章的案例)。只有非常少的纪录片会先期写出全部剧本,对资料镜头加以叙事性描述或者创作拍摄"脚本"(就像再创作的纪录剧情片一样)。而有些纪录片在拍摄前则根本没有剧本,如直接电影作品《拉利一家》,就只在一页纸上写着受委托的电视网(HBO)的一个基本说明和供剪辑师进行剪辑的一个大纲。

2.6 先期了解故事,并不意味着你的表达是一种偏见

在影片拍摄活动开始之前了解你的故事(或者至少了解故事的发端)与准确地了解你想要说什么和怎样去说不是一回事。简单地说,了解故事意味着你对叙述的骨架有个想法,这个骨架能够支撑起你所思考的问题,或至少能够闪现一些你想要探索的主题思想。从此,你需要带着问题和开放的心态去调查、开发和拍摄你的故事,并给予"反对者"一个公平的表达机会。如以前的一个例子:你在拍摄影片之初可能同情的是来这家小餐厅的用餐者,随

着拍摄的向前推进你可能逐渐发现你对开发商也抱有同情心，或者你最后找到了第三种解决方案：餐厅被迫关闭意味着餐饮业的倒闭，但这对这个城镇来说可能是件好事情。

假设你决心探讨托马斯·杰弗逊(Thomas Jefferson)及他与奴隶萨利·海明斯(Sally Hemings)之间的关系，那是能够从过去和现在许多不同的视点来处理的一个复杂的故事。如果从这个项目一开始你就已经决定将杰弗逊刻画为一个剥削者，而将奴隶海明斯刻画为一个牺牲者，那你可能也没有必要拍摄这部影片了。别有用心或观点先行与探索一个故事的雏形不是一回事。接下来影片就会被认为是片面的夸夸其谈，它既没有吸引力也不能提供什么信息。此外，如果你已经明白了一切，为什么还要拍摄这部影片呢？这是一个漫长的艰难的常常也是吃力不讨好的过程，如果拍摄这部影片对于作为导演的你来说没有任何吸引力——也学不到什么东西；拍摄这部影片发现不了新事物；没有令人吃惊的事情或者令人感到困惑或挑战的东西——为什么还要为它耗费精力呢？

如果你希望在影片结尾宣扬一种观念或立场，也是没问题的。你尽可以将影片拍得极富批判力，或玩世不恭，或极其个人化，比如拍摄不应随意倾倒化学药品、执法过程中的滥用暴力或其他违法行为等主题，但是一旦你要拍摄这些主题，你就要对这些新的或是相互矛盾的信息抱以开放性的态度，无论它们最终是否出现在银幕上。你的影片表现得越贴近现实状况，就越经得起仔细推敲。

2.7　讲述一个生动的故事

最近在电视上播映的相当多的纪录片是关于结束了的和已经发生的事件的。你仍然需要在叙述中展开影片。有一种解决的方法是以讲故事(或访谈)的形式呈现过去那一刻发生的事情。你要在铺垫和讲述的过程中留下一个开放的不确定的结局。例如，证人不能说："后来我发现他是好人，但就在这时候我接到某人的一个电话，我想这个电话是安迪打来的，他后来当了市

长，安迪告诉我说我儿子吉姆掉在井里了。”相反，你得要求故事讲述者的讲述忠实于他在你拍摄影片时知道的信息。例如，“我接到一个电话说吉姆掉到井里了。我边跑边喊着救命”。这样可以使影片产生一种张力。如果以“我后来发现他是个好人”为开端，会使你故事中所有的悬念消失。令人吃惊的是，这普遍的错误不仅出现在访谈过程中也出现在剧本叙述中，例如，“尽管吉姆伤的不厉害，但是他掉在一口深井里”。值得指出的是，你坚持使用一般现在时态并不意味着你不能对过去发生的事情加以解释。比如一位专家证人可能在接受访谈的时候说：“人们抱怨管制过度，抱怨这样的过度管制过多。有法律规定，承包商必须封好井口。但他们却让井口敞开着，结果一个小男孩掉进了井里。”但这位专家没有说出事件发生的时间、事件是如何发生的，以及这个小男孩最后是否从井里出来了。

在思考一个过去的话题或故事时，无论是最近的还是很久以前的，你都要考虑怎样在银幕上赋予这个故事生命力。譬如，假定当地历史协会的成员想请你拍摄一部关于当地城镇于 1927 年创建的影片，并且希望影片能够展示现存的一些辉煌的古老建筑。你也许会对这样的事实而激动：当地的许多家庭原来都是早期原住民的后裔。你还可以利用他们的那些古老的油画像、照片以及书信等一些相当不错的收藏品。结果是这些加在一起会是什么呢？它不会让任何与这些拍摄对象没有亲属关系的人产生兴趣，因为影片并没有讲述什么故事。在《美国内战史》(*The Civil War*)中情况则大不相同，肯·伯恩斯(Ken Burns)、李克·伯恩斯、杰弗里·沃德(Geoffrey Ward)让这些 19 世纪的文化遗物和影像服务于一个强有力的故事——南北之争。那么这座 1927 年创建的城镇的历史故事会是什么？或者，如果没有故事，你能够从当前的一个故事讲起以推动对历史的回顾吗？

在叙述方式的研究中，一些电影制作者发现可以设计一个指向过去的“向导”——例如，镇长说，“让我们开始回顾这座伟大城市的起源吧”。不过，通常还有一些更富创造性的设计：如果当地中学生们为了写一个剧本正在调查这座城镇的历史，那么他们的这个剧本将怎样上演呢？这是一个可能用到的故事框架。如果当地的建筑师正在努力修复这座城镇的古老房屋，那么这些房屋在过去很多年里已经被修缮过很多次了吗？为了发现这些东西，导

演已经在一层层地剥开这个城市的历史，从而为探索这座城镇的建筑历史提供了一个依据，同时也给观众一个跟踪享受建筑修缮的过程的机会。尽管这些算不上什么惊天动地的思路，但却说明了一些方法，而这些方法在被用于考虑一个乍一看似乎不具有被拍摄为纪录片的潜力的选题时往往是有效的。关于如何处理各种选题和怎样推进影片故事及时地向前发展，我们将在随后的章节中具体展开更详尽的讨论。

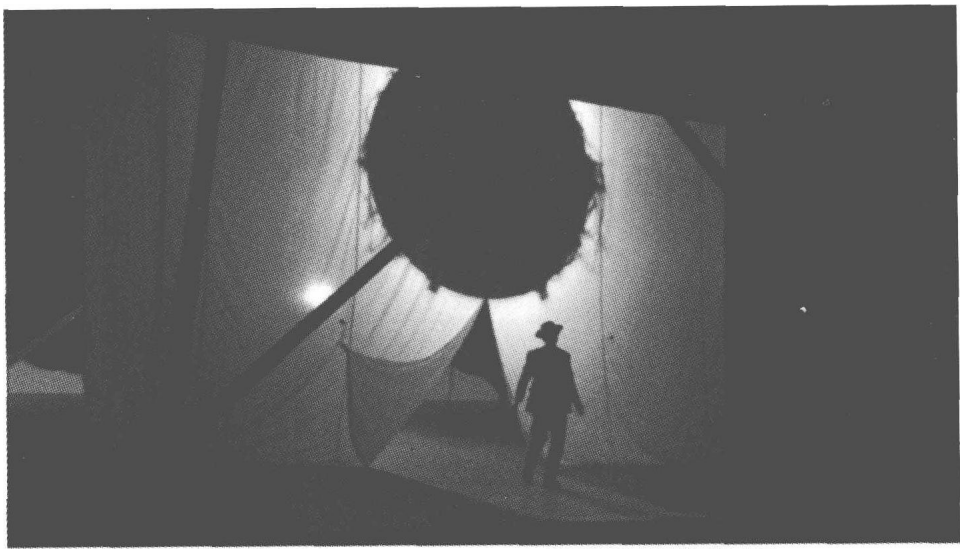
Chapter 3

讲故事的方法

APPROACH

如果你给不同的电影制作者一些相同的设备和一个同样的故事，最终你会发现他们拍摄的影片在风格、影调、视点、着重点等方面都大不一样。这些差异反映了拍摄方法的不同：即如何在银幕上呈现一个故事。你是准备创作一部半小时长的专题片，还是一部 10 小时长的系列片呢？影片基调是幽默的吗？你打算使用什么摄制要素呢？实拍？再现？解说人？慢速摄影？还是动画？

当你发现了一个感兴趣的话题或故事的时候，最好马上想一下你的拍摄方法。例如，如果你对 18 世纪的一场战争满怀热情，很感兴趣，那么你就需要考虑一下如何将这个发生在摄影术被发明之前的故事视觉化（例如，彼得·沃特金斯〔Peter Watkins〕的《科洛登战役》〔*Culloden*〕就运用了 19 世纪 50 年代的黑白电视纪录片风格创作和报道了 1746 年的科洛登之战）。如果你想拍摄当地的一个托儿所，那么最好提前规划你的拍摄途径以及你的拍摄日程。拍摄一家教养院的人们用一个星期的时间去耶路撒冷朝圣的故事，和花上一年多时间像这些人的邻居一样去调查他们为何会被赶出家门，虽然拍摄的是同样的一群人，但这两个拍摄过程却是非常不同的。尽管随着你对素材的了解和对故事可操作性的理解不断增强，你的方法也会不断改进，但最好是从一开始故事就有一些想法。



《如此之多的奇迹》中“原子博士”的场景。照片由乔恩·艾尔斯提供。

有一种方法是:与你的合作者一起观看一些影片,并且讨论哪些元素是你喜欢的,哪些是你不喜欢的,以及哪些可能对手头的项目有很大的帮助。你是想创作一部类似私人肖像的影片呢还是一部风格化的侦探片?是想拍摄一部运用文献资料的影片,还是在历史材料基础上进行再创造的历史片(或者两者兼有)?观看同一位电影制作人的不同题材也可以让你对如何根据不同的影片选择不同的风格和方法有所理解。反之,你也会注意到一些制作人是如何在新题材上重复地固定地使用某种既定风格的——因为那种风格适合他们。

使用什么方法和电影自身的主题有关。例如,如果你要拍摄一部关于受虐待、被抛弃而四处流浪的宠物以及它们在收容所里的生活的影片,你可能会决定:

- 创作一部关于动物福利的新闻性作品,影片会用到专家的镜头和新闻风格的镜头,以对一些有争议的话题进行挖掘,如不道德的饲养方式、“斗狗”文化和宠物安乐死的问题。
- 对一个收容所及收容所里的工作人员进行真实的描述。就像辛西娅·韦德(Cynthia Wade)和海蒂·赖因伯格(Heidi Reinberg)在纪录长

片《狗收容所》(*Shelter Dogs*)里所做的那样,对于收容所的工作人员来说处理这些问题就是日常战斗的一部分。

- 编写一部影片剧本和叙述,该片需要一家人搬演从当地的收容所领养一条狗并将它带回家去的整个过程,并将这个过程拍摄下来,借此专家们也能帮人们和受虐狗重新建立起信任关系,缓解他们的敌对心理。
- 或者,你自己进入画面,以你找遍了各地收容所发现的一条最适合你的狗作为叙述"链条",这个行程也使你有机会顺便去其他一些地方了解这些狗是怎么来到这里的,全国的狗收容所里共有多少条狗,以及如果不被领养,它们的命运又将如何。最后,你可能找到也可能没有找到你理想中的狗。

另外一个例子,假设你知道该用什么元素来拍摄一部历史影片,但却不知道如何使用这些元素。你有一些日记、信件和剪报是关于你要拍摄的历史故事的。这时你可能会这样做:

- 在你展示这些静止的资料时,让一位演员以画外音形式读出这些资料,你可能还会在片中增加一些能够唤起现代感的镜头;
- 让演员身着那个时期的服装扮演这些档案资料的作者,并让他们对摄影机说出资料中记载的那些话。米德尔马齐影视公司在拍摄系列片《自由!美国革命》(*Liberty! The American Revolution*)时就是用的这种方法。这部影片以故事片的方式,对美国成立这件大事进行了戏剧化处理。
- 让演员在摄影机前表演这些档案资料的内容,但不着戏装也不化妆。这就像 HBO 播映的影片《释放的记忆》(*Unchained Memories*)一样,演员朗读着曾经身为奴隶的老者的话,这些话是由当年"工作促进局"(Works Progress Administration)[①]的工作人员记载下来的。

另外一个例子:谁将在你的影片中讲述这些故事?由谁来推动叙述的发展?

- 在影片《灰熊人》中,影片导演沃纳·赫尔措格(Werner Herzog)试图对自然主义者提摩西·崔德威(Timothy Treadwell)的生活和工作进

[①] 美国大萧条年代的临时性政府机构。——译者注

行诠释，正是这种追问推动着叙述的发展。通过导演的画外音叙述和在其摄影机前的影像，赫尔措格使观众知道他的在场，并且不时对崔德威关于自然界的观点加以反驳。

- 在影片《恩诺：屋内的聪明人》中，尽管某种程度上该片改编自彼得·艾尔金德和贝塔尼·麦克莱恩的同名著作，影片采用的却是全知视点。两位作者也都在摄影机前接受了采访。影片旁白由演员彼德·考约特（Peter Coyote）叙述，并且是匿名的、介绍性的。这是最传统的电视纪录片风格。然而在这部影片中，全知视点的运用却非常有意义：仅仅几张标题卡片是不可能满足观众对于银幕上正在展开的极其复杂的故事的细节信息的需求的。尽管影片制作者可以自己做叙述者，但没有明显的理由这样做，而且还有很多原因不能这么做。（其中原因之一是角色阵容已经非常庞大了：三个恩诺的高级主管、恩诺的交易商、各色的告密者，以及两位记者，即该书的两位作者。）

- 尼克·布鲁姆菲尔德的影片《科特和考特妮》是关于摇滚明星科特·柯本（Kurt Cobain）之死的，他在这部影片中逼真地描述了科特·柯本的遗孀考特妮·洛芙（Courtney Love）。布鲁姆菲尔德（就像赫尔措格一样）让自己置身于影片中，以自己的调查来推动影片故事的发展。但是该片的风格与赫尔措格的《灰熊人》明显不同：布鲁姆菲尔德的角色就像茱蒂丝·海尔凡在《乙烯浩劫》中，以及迈克尔·摩尔在《科伦拜恩的保龄》（*Bowling for Columbine*）中一样，他们在片中的立场是对抗性的，在风格上接近于电视调查新闻。

- 在曾获奥斯卡奖的影片《生于妓院》中，合作导演泽娜·布里斯基出现在镜头里，并负责影片的画外音叙述。她在银幕上展开的故事中的确扮演了一个积极的角色，但在影片刚开始拍摄时她并不知道这个角色的结局会是什么。换句话说，影片所要讲述的故事并非关于如何拍电影，而是关于她教印度加尔各答红灯区的孩子们学习摄影，以及她努力为这些孩子们打开接受教育和抓住机遇的大门。

- 类似《拉利一家》这样一部严格意义上的直接电影，是通过银幕上展开的事件来驱动影片向前发展的。影片虽然没有使用“故事讲述者”，但是却暗示了故事讲述者从计划拍摄影片到剪辑的整个过程中是无所不在的。因为没有明显的故事叙述者，这些影片常常被描述为

“观察式的”或“作壁上观式的”。

- 同很多纪录片一样,《轮椅上的竞技》的风格对直接电影和其他电影的摄制风格进行了杂交。虽然没有一个叙述者,但影片同时使用了几种方式进行“叙述”,包括采访(银幕上看到的采访和以画外音形式出现的采访)和银幕上出现的文字(例如,乔将第一次面对他以前的美国队友)。影片制作者以两个分别代表美国和加拿大的由四肢瘫痪的运动员组成的橄榄球队之间的竞争为主线。他们生动地描述了美国队的主要队员以及加拿大队的美国籍教练的形象;他们将这些优秀队员的运动镜头与他们的日常生活镜头(穿衣、开车、约会)结合起来,使观众对这些角色的理解更加饱满;让他们与另外一些队员形成对比:他们中的一些人已经在经历了灾难性的损伤或者病魔后身体和情感逐渐开始康复,而其中一个年轻的运动员却仍然沉浸在瘫痪的打击中。因此,观众能够理解这些队员们之间的差异。这是一种“无界限”的电影风格,包括在影片的声音处理上,以及那些参与者心甘情愿地同制作者分享他们诸多的私人时刻。而影片制作者并没有在银幕上出演一个引人注意的角色。
- 对于电视上一些较为流行的自传体的系列纪录片来说,重点不在故事的讲述上,而是用一种“拼贴”他人讲述的片段的方法来讲述名人的一生。影片以时间顺序讲述重要的事件,同时营造一种情绪的高低起伏,如生病、婚姻、绯闻等。摄制这类影片与其说是在讲述故事,不如说是迎合观众对该主题的兴趣。就像全家福照片的功能一样——它们只会引起照片上的人的家属们的普遍兴趣,别人则不会对此感兴趣。这些影片之所以好看,通常主要不是因为影片讲述了一个特别具有感染力的故事,而是因为观众对影片拍摄的名人比较感兴趣。

在讨论你的拍摄方法时,就像前面说的那样,要注意电影制作者通常会将几种不同的方法整合到一起使用。很多纪录片至少也会包含一些观察式的场景。有些则用讲述的方法(在影片中使用字幕的方法会起到同样的作用),但使用的量很少。有的影片会将画外音与讲述结合起来,或用剧本旁白代替讲述。有些影片会设计出一些情景并让它们在银幕上展开,这样影片就变成观察式的了。例如,艾伦·伯利纳就邀请了十几个也叫做艾伦·伯利纳的

人去他在纽约的公寓做客，并把关于这件事的镜头放进了他的影片《最甜美的声音》中。或许你想在影片中放进某种论证式的镜头。在一部名为《真理之环》(*The Ring of Truth*)的科学系列片中，我就参与组织了一个场景——我们开着一辆黄色的租用卡车朝正南方向行驶了183英里，我们在行程的出发点和终点分别绘制了心大星[①]的轨迹图。这样做的目的是在现代语境中搬演远古时候测量地球周长的办法。埃罗尔·莫里斯在《时间简史》中拍摄了一个茶杯的爆炸，他想以此形象地说明"未爆炸"的概念。(莫里斯也设计并拍摄了多米诺骨牌连续倒掉的场景，并把他们作为《战争迷雾》(*The Fog of War*)中反复出现的主题。这种视觉化主题和概念的风格化手段越来越流行了，如《恩诺：屋内的聪明人》中创作者将牌戏和魔术表演的镜头剪辑进去。)有的电影制作者利用操作简便且价格相对较低的数字技术的优势，将摄影机交给不同的人——从士兵到小学生，让他们讲述自己的故事。

有一种方法从电影摄制的方方面面来说都是值得考虑的。你将以怎样的形式进行采访？单独？一起？在室内？在室外？还是非正式采访？采访员是出现在镜头中还是不出现？如果不出现，那么那些采访的问题是完全让观众听到吗？(更多关于采访的讨论见本书第12章。)不是每个细节都要提前考虑妥当，但是，如果你是在讲述某个特种部队的故事，与其单独地采访士兵们，还不如把他们聚集到一起，拍摄他们相互交流的情景。(但是，你想要的是让这种交流更加真实自然。你绝不会要求这些非职业演员仅仅重演他们的过去，尤其是在有对话的情况下。你也不想设计一些场景让人们告诉彼此他们已经知道的信息，就像下面的对话一样——"哎，吉姆，幸好我们当初发明了氧气呼吸器！""是啊，皮特，要是没有它，很多人都会死去。")在《灰熊人》中，有一些做作的场景，如验尸官将提摩西·崔德威被野生灰熊吃掉时戴的手表交给他的前女友。我觉得这个场景让人感觉到设计感和不自然(但这或许正是赫尔措格的意图)。影片直到结尾时才开始让人感觉到真实自然，那段明显的对话结束后，参与者在等待摄像机停止运转。如果你想拍摄两个人的自然状态，通常需要给他们找些事做，而不是让他们把注意力放在彼此身上，更不能将注意力分散到摄像机上。

[①] 天蝎座一颗在南半球接近天秤座和人马座的星座，它包括那颗非常明亮发红的心宿二星。——译者注

3.1　纪录还是抨击？

有些人摄制纪录片是因为他们对某个话题充满了热情并决心让别人也赞成他们的观点。这可能是一个很好的出发点，但很重要的是你要退一步问问自己，你是否能以开放的胸怀去发掘证据并毫不保留地忠实地向观众呈现它？从某种程度上来说，这是一种“展示而非讲述”。就像法官在宣判诉讼委托人有罪与否一样，电影制作者本身并没有什么特别的可信性。相反，他应该规避那些说服力超强的事实性证据，坦率地将各方争论织构进影片中，从而证实他的案例。

应该杜绝那种想要通过摄制一部影片来支持一个既定结论的想法（如“我想证明用动物做试验是糟糕的”）。其一，图示说教没多大意思；其二，当你在拍摄影片之前已经先有了结论，那么你在拍摄中很可能会感到乏味；同样，观众观看你的影片时也会有同感。你可以从一个假设入手：“我想不出任何一个可以证明用动物做试验合乎情理的剧本。”所以，你该很乐意跟科学家、病人、动物权利保护者等等实际谈谈，他们可能赞同你的观点，但也可能会强烈反对你最初设定的前提。你可能发现了一个新的兴趣点，或者在已有的兴趣点上发掘出了更复杂的东西。（注意你没必要将所有这些人或者他们中的大多数人搬到银幕上。你只需要做好你的预先准备工作，这样一来不管你讲述的是什么故事，它都会被赋予应有的深度。）

不管是只作为影片制作者还是自己也进入你的影片中，从一个既定的结论入手和观点鲜明，这两者是不同的。例如，《美国民权运动史》的制片人在现实中绝不会反对民权运动的要求。但是执行制片会不断提醒我们，故事讲述的张力在于我们愿意让历史的证据以及相关范围内持有各种观点的人们的经历来说话。观众也会由此做出自己的选择。

反之同样有效。我们来看看埃罗尔·莫里斯荣获奥斯卡奖的纪录片《战争迷雾》吧。该影片为它的拍摄对象——美国前国防部长罗伯特·S·麦克纳马拉有时看起来很自私的观点提供了一个无可厚非的平台。影片的观点是：莫里斯让观众自己来决定是该接受麦克纳马拉的话还是该对此抱怀疑态

度。这种方法是可靠的，因为这部电影的规则非常清楚。如果莫里斯是要拍摄一部反映20世纪美国冲突的一段历史的影片，那么麦克纳马拉一个人的观点是不够的。

思想开放并不意味着你的影片非得要是开放式的结局或者面面俱到。即使你已经完成了预先准备工作，你仍需要在你的题材中找出一个故事，而且你只有30分钟、60分钟或90分钟的时间来讲述它。你没必要把每件事都塞进去，把每个人的观点都说出来，或一定要给每个观点找一个相反的观点。影片《巴拉克的男孩》对处于危险中的巴尔的摩的孩子们没有罗列出一个可供选择的其他教育方案的菜单，也没有列出批评家们对巴拉克学校的教育方式的反对观点。影片《生于妓院》没有在银幕上告诉你泽娜·布里斯基是如何开始并在哪里学习摄影的，或者她是如何挑选给加尔各答的孩子们使用的专业照相机的。电影制作者也没有将各种不同观点都纳入影片，比如那些认为布里斯基不该染指外国文化的观点。即使这些观点确实存在，摄制时总是有很多选择。

但是，如果你通过你所采用的方法发现了相反的证据，那么把这些相反的证据放进去可能会使你的观点更有力，因为这些证据会增加观众对影片的信任，认为创作者们没有被某些势力所操纵。看看影片《超码的我》，在第7章会有更详尽的讨论。导演摩根·斯伯利克（Morgan Spurlock）以30天只吃麦当劳的决定为开端，他对麦当劳是持批评态度的，但这种态度又有点模棱两可，尤其在两个女孩起诉麦当劳快餐导致她们肥胖的案子上。他设计的影片的基本结构是：他用自己在摄影机前的体验和三位各有主见的医生对他体检的结果来展开影片。（有些批评家认为这个试验的人为性暗中操纵了反对麦当劳的观点，但是我不能苟同。观众知道这个人为设计，他们能够也应该公开自己的疑惑：很显然这个试验是很极端的。）整部影片，斯伯利克也允许他可能同情的那些采访对象——医生、律师、学校员工、街上路人（个别时候）来把他们自己描述为唯利是图的、被误导的或是不了解情况的人。要理解64盎司的苏打水里含有很多糖分是多么的困难？或者同样困难的是，你在一个午餐室注意到正在吃饭的孩子们吃得都是高脂肪高糖分的垃圾食品。到影片结束时，斯伯利克已经掌握并提供了很多反对快餐业的无可争议

的证据，但是他的变革呼吁是针对消费者的。

3.2　文献纪录片的摄制

说到“文献纪录片”，大多数人都会想到肯·伯恩斯和他的《美国内战史》。这确实是制作文献纪录片的一个很好的例子，也有其他很多影片使用了文献资料（或仅仅是作为材料或第三方）的视频和照片。从专业使用的角度来说，文献和材料都是指公共或私人的资料库以及出售商那里得到的可用资料。从广泛使用的角度来说，文献资料（包括第三方镜头）泛指非电影制作者亲自创作的影像。家庭电影、业余录像、监视录像以及为公共关系、教育或培训所拍摄的镜头资料总体上都可以被描述为文献资料。

第三方镜头（和声音）在很多纪录片里都出现过。如果没有提摩西·崔德威自己拍摄的镜头，就不可能有《灰熊人》。《恩诺：屋内的聪明人》中出现了恩诺交易商操纵加利福尼亚电力公司的关键语音录音，影片制作者是在华盛顿一家电力公司的档案中发现这段声音资料的。艾伦·伯利纳多年来收集了别人的家庭照片和家庭电影，这些影像资料从视觉上记载了他所不认识的人的历史，而且他将这些材料很有说服力地用在了影片《无人的交易》和《最甜美的声音》中。资料影像在杰伊·罗森布拉特（Jay Rosenblatt）的影片《人类遗骸》（*Human Remains*）中的运用不是为了讲一个特别的故事，影片中所记录的人物是在历史上以暴行而闻名的希特勒、斯大林等人，当资料影像中他们正做着一些普通的事情，如吃饭、逗狗、与孩子玩耍，观众却会在这样的画面前感到不安。

如何运用文献资料也很重要。之前提到的《美国内战史》运用文献资料（大多数是静止的照片）来说明和推进一个强有力的且主题上丰富的叙事。这个纪录片也引发了大规模的仿制。如果将两部分档案资料，加上煽情的音乐，以及少数大牌明星的画外解说，剪辑在一起就完成了一部影片的话，以这种思维创作的影片往往缺失的成分是故事。

对于文献纪录片来说,故事的发展一般是由叙述来推动的,而影像则起了一个支持证实的作用。在极少数情况下,如果拥有非常充分的档案资料,影像可能起到推动故事发展的作用。有两个公共电视历史片的摄制是这种情况:一部是《越南:电视历史》(*Vietnam: A Television History*,关于越南战争的影片),一部是《美国民权运动史》(关于美国民权运动)。这两部系列纪录片都拥有关于所表现事件的广泛的新闻影像资料,并且将故事挖掘得很深刻,覆盖的时间范围很广。在摄制《美国民权运动史》的过程中,执行制作人亨利·汉普顿(Henry Hampton)决定,不去呈现一个对 20 世纪 50 年代到 80 年代之间民权斗争的调查,他想特意选择一些发生在那个时期的故事,并把这些故事像情节剧样在银幕上展开。该片的剪辑师总能找到充分的文献资料来精心完成一个完整场景的剪辑,并可以用现代的采访(由该片的制片人进行采访)来扩充这些场景。而画外叙述仅仅在需要将不同的因素缝合在一起的时候才会用到。

《越南:电视历史》和《美国民权运动史》的制片人都严格遵循了使用文献资料的规则。一个画面不能随便"替代"别的事情,编年史的方法同样适用于这些影像。这就意味着如果你在讲述 1967 年底特律骚动事件,那么,如果你的讲述内容是星期二的事情,你就不能用一个在星期四拍摄的大场景了。在无声画面中加入声音和音效也应该小心。肯恩·拉宾(Kenn Rabin)将他在制作《越南:电视历史》(见第 23 章)影片时的身份描述为一名档案管理员,他说:"我们把所有的无声档案镜头都寄给了伦敦的帝国战争博物馆(Imperial War Museum),他们给我们的资料配上音效。"如果镜头展现的是一架真正的直升机或真正的射击武器,那么音效则会采用直升机模型或这种射击武器模型所发出的声音。"我们非常谨慎,生怕加入一些主观的评论。"拉宾补充说,"例如,我们从来不将尖叫或婴儿的哭声加进去",除非你能够在银幕上看到实在的场景。

对于很多历史电影或系列片所讲述的事件来说,有意义的影像资料很少或几乎没有。而且,现有的历史影像资料也一定得获得授权才能使用到影片中去。因而制作人可能会决定用其他的方式来讲述故事,例如用再现的方法。但是,当历史的静止照片或活动影像时,它们在表现所描述的内容上会

起到多重要的作用呢？这是电影制作人和历史学家争论的问题之一。《美国内战史》的制片人在制作该系列片时曾纠结于这个问题，因为他们制作该片可用的照片资料非常有限。在 1993 年的一次会议中（主题为“讲述一个关于媒体、大众和美国历史的故事”），肯·伯恩斯展示了《美国内战史》中的一个片段，他说除了这两种方法以外，再没有什么“直观的画面”能够真实地描述叙述中所传达的信息。“为了描述霍勒斯·格里利(Horace Greeley)在 1864 年对内战血腥的悲恸，用到了 19 世纪 50 年代康涅狄格的一个小镇上的一处街景。”伯恩斯说，“在展示南方军队的过程中用到了北方军队的镜头。详细提到的医院没有一个被真正地展示出来，尤其是里士满郡（Richmond）的钦博腊索山（Chimborazo）……沃尔特·惠特曼(Walt Whitman)的照片实际上也太老了，看上去就像迪克斯（Dix）将军。”伯恩斯又说，“内战期间没有一张行动或战争的照片，而这部系列片近 40%的内容都发生在战火连绵的时候，那么你做些什么呢？什么是允许你做的呢？”

伯恩斯的问题很有意思，但是还没得到电影制作者和大众的足够的探索和研究。在技术娴熟的影片制作者手中掌握着丰富的资源，他们能够也有义务和一群优秀的媒体及学术工作者合作，因而对故事的讲述可能会超越有限的影像资料（第 18 章将进一步与影片制作者李克·伯恩斯讨论该话题）。但往往，而且在越来越多的情况下，替代物的出现不是由于历史的或讲述方面的原因，而是出于时间和费用方面的考虑。当然，不是每个影像都需要符合确定的时间和地点。但是如果你是用资料照片或活动影像来作为过去发生的事情的视觉证据，那么你所选取的影像是关键的。

电影制作者遇到的另外一个问题是从商业市场上购买文献影像资料（预先录好的音乐，尤其是流行音乐）的费用太昂贵。有时，影片制作者可能会在音轨中添加音乐和在画面中添加图像。即使是出现在背景中，它们也是难以避免要用的。如果你在拍摄一个角色被逮捕的场景，同时不远处一个汽车里高声放着最新的流行音乐，那么你可能就不得不为这首歌曲的片段付出高昂的费用——否则就只能在没有同期声的情况下拍摄逮捕的镜头。那么究竟是什么问题阻碍了制作者拍摄真实生活的自由？是什么阻碍了他们使用历史资料挖掘过去的自由呢？这是很重要的问题。虽然已经超出了本书

的范围,但本书给出了代表纪录片制作者目前努力界定“公平使用”的信息,详见本书第 23 章的按语。

3.3 再现和纪录剧

很多制作人用**再现**(recreation)的手法展示过去的事件,要么是为了扩充稀少的影视资料,要么是因为“再现”能够更好地满足他们讲述故事的(有时是资金的)需求。有很多再现的方法。最好是先观看一系列不同题材的影片然后决定哪种最适合你的电影或决定使用一种创新的方法。你可能在拍摄时选择重演部分事件——一只手,走路的双腿,马车轮子等等。人物可能会被保持在较远的距离,只是拍摄人物在天空的背景下的轮廓,或是近距离拍摄人物并让他们表达出情感。不管是让能够专业地展示过去战争场面的个人还是让雇佣的演员们来演出,所有的场景都能全部拍摄完成。你也需要决定“再现”在你的影片中将起到什么样的作用。它们将是你回忆过去的一部分吗(就像李克·伯恩斯的影片《当纳聚会》那样)?或者它们将会成为故事讲述的核心部分吗(就像以下会谈到的《哈佛凶手》〔*Murder at Harvard*〕那样)?

当故事成分开始小说化时,电影就从“再现”转向了“**纪录剧**”(docudrama),即使这些成分依然遵循既定的事实。当演员们的对白是出于某种考虑而不是建立在真实的剧本上时却显得尤为真实。譬如,仅凭着一些证据由演员即兴表演一个谋杀场景。实际上,这时候演员们对已经发生的事件进行了选择与再现,这是他们所诠释的版本,还有其他可能的版本:凶手真的那么愤怒吗?被害人真的看到凶手走过来了吗?

有的影片制作者使再现的过程以及既有的疑惑变成了故事讲述的一部分。埃罗尔·莫里斯的影片《细细的蓝线》是在基于证据的基础上为射杀警官的场景提供了不同的描述。劳里·卡恩—莱维特的《接生婆的故事》讲述了历史学家劳雷尔·撒切尔·乌尔里希努力玩味和理解一本日记的含义,这本日记是由缅因州的一个接生婆在 1775 年到 1812 年间记录下来的。观众一旦理解了乌尔里希是如何弄明白她从那些历史记录里所了解的事情时,这个

接生婆的故事在细节化的再现中便越来越清晰起来。这方面的另一个例子是《哈佛凶手》，制作人是埃里克·斯塔格（Eric Stange）和梅利莎·邦塔（Melissa Banta）。影片探讨了1849年乔治·巴克曼博士被谋杀一案以及接下来对哈佛的化学教授约翰·韦伯斯特的审讯。影片采用了演员根据那些历史人物进行想象发挥的表演场景和对白。但这部纪录片中的想象部分是由历史学家西蒙·斯伽马（Simon Schama）所创作，他在1991年出版的著作《死亡的确定事实》（*Dead Certainties*，又名《不必要的揣测》〔*Unwarranted Speculations*〕）一书中讲述了该案。影片中，他和其他的历史学家一起讨论着事实和推测之间的界线，以及过去的种种不可能真正得知的因素，如感情和动机。在处理这个案件的时候，西蒙发现证词甚至都存在着变化。“审判中的证词是来自记录”，该片实拍部分的导演博伊德·伊斯特斯（Boyd Estus）指出，“那时候没有像我们今天这样的法庭速记员。情况很可能是几个人各自汇总了自己的笔记，通常是法官们聚在一起说‘这就是我们认定的事实’。”该影片展现了几种可能的场景，斯伽马解释了为什么他觉得其中一个是最令人可信的。

再现所拍摄的内容往往被用来弄虚作假，例如你将所拍摄的再现镜头进行人为加工，而且貌似资料片（修改它们，使其显得颗粒粗糙，就像黑白且受过损伤的影像）。再现的手法因此而受到质疑，除非你让观众清楚你的这些人为手段。换句话说，你自己规定了你的纪录片讲述的规则。只要你表明这些规则，那么你就会有很大的创作空间。

3.4　科学纪录片

拍摄**科学纪录片**（science films）有非常多的方法。一个标准是由美国公共广播电视台长期播放的系列片《新星》[①]制定的，而这个标准又受英国广播

[①] 1974年由迈克尔·安布西诺制作，是一档很受欢迎的科学电视系列片。每期55分钟，节目主要形态是一些实拍的特殊的科学发现的镜头或关于科学发现的历史资料与对科学家的采访相结合。该节目以其很好的节奏、清晰的讲述、紧凑的剪辑以及与之相配的网站而饱受赞扬。——译者注

公司系列片《地平线》的影响。迈克尔·安布西诺(Michael Ambrosino)说当他在1973年策划《新星》的时候,PBS是持怀疑态度的。“人们过去都认为一部科学系列片在电视节目的播出日程表上看起来很好”,安布西诺说,“这部影片可能没有很多的观众,但它却是值得制作的。”安布西诺相信这部影片不仅能够播放成功,而且将吸引比那个时段其他所播放的任何电视节目都多的观众。他说:“在播放第一季时,《新星》便证明了这一点。”

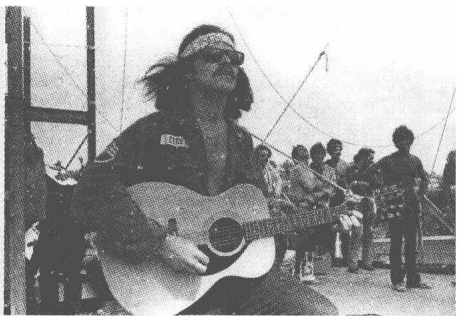
原因是什么呢?“我们将《新星》看做是一部发掘和解释世界是如何存在的系列片。我们以科学作为工具,但我们首先是把自己当做寻找科学故事的新闻记者”,安布西诺说,“如果你对此不感兴趣或不了解就不可能拍摄一部关于蟹状星云的影片。你可以讲述十几个在努力探寻蟹状星云核心的过程中男人女人的故事。在讲述他们的故事时,你就拥有了一个可以理解的故事。”

广播电视领域存在很多制作科学电视节目的机会,不仅是为普及科学而制作节目,也为一些如历史或政治方面的以科学为背景的吸引人的故事制作节目。事物是在不断变化的,但大的趋势仍然是朝着小报科学节目类型发展,无论这些故事是关于极端的行为(有杀伤力的动物或成群浮游的昆虫)、极端的天气还是超自然现象。这些影片通常会用纪录片的拍摄技巧,如采访和叙述问题(“是不是外星人留下了这些痕迹?”),这些拍摄技巧往往引导观众得出没有事实依据的结论。人们花费了大量的资金想让恐龙通过神奇的电脑技术复活,但却没对下一步这些食肉动物与猎物之间的故事发展给予足够的投入。为什么不用尽可能多的实物来讲述科学,通过故事讲述的方式来激励观众想了解更多呢?例如,与其假定拥有此种设备的专家可以计算出被害者的身高和年龄,为什么不让观众深入到该过程中进而让他们了解专家是如何知道这些的?有创新性的纪录片是会产生影响的,这是关注科学文化的人们包括潜在的出资者所认同的。

Chapter 4

故事的结构

STRUCTURE



我们都有耐着性子观看那些毫无重点、泛泛而谈的纪录片的体验。它们可能有很好的开头，但接下来似乎就一遍又一遍地重复开始。或者影片似乎在讲述这件事，但充满激情的结尾却是关于另一件完全不同的事。故事从现在时态开始，但突然又陷入对背景故事的叙述而难以自拔。或者是对情境和角色没有进行充分的挖掘，导致观众对影片的结果已经不再关心。这些通常都是影片结构上的问题。不管这个故事是由个人讲述的，书中讲述的，还是银幕上讲述的，结构都是故事建立的基础。就像前面所说的影片的“链条”（第 2 章中），它是故事的脊柱，决定着你从何处开始讲述故事，在何处结束，以及你在这个过程中如何组织信息。结构所起的作用是回应观众已经建立的预期。人的本性是努力去理解影片的形式和情节安排，填充影片留下的空白，并猜度接下来要发生的事情。影片制作者可以提升观众的期待或是挫败观众的期待，以此迫使观众参与到故事中来，并一起调查事件的结果。不可能存在没有结构的电影，即使是在实验影片中，也会有某种东西将影像连接在一起的。不管是好是坏，这里说的某种东西就是结构。

4.1 结构的构成元素

建构一部影片的材料包括：镜头、场景、段落，在某些情况下还包括幕。这

卡特里娜飓风的灾难性后果，来自《决堤之时》。照片由大卫·李和 40 Acres & A Mule 提供。

些是经常会用到的但有时会有不同含义的词语，下面将清楚地解释这些词语在本书中是如何使用的。

镜　头

镜头(shot)是指画面中一条拍摄的单独完整的镜头。在拍摄中摄影机可能运动也可能静止。它可以是特写镜头、广角镜头、摇镜头，或俯仰镜头。但它必须是以摄影师开启和关闭摄影机为开端和结束的一段画面。拍摄完之后，剪辑师会进一步对该镜头进行加工，从中挑选新的起止点。单个的镜头能够传达大量的故事信息：视点、时间、心情、情感、性格、节奏和主题。一个镜头也可能会包含"**反转**(reversal)"，这个反转是指情节上的一个逆转，有时也被描述为意义上从一种状态转变为另一种状态。在影片《约塞米蒂：天堂的命运》(*Yosemite: The Fate of Heaven*)中，我们会发现在一个镜头中包含反转的例子。我们跟随飞流直下的瀑布向下移动，经过看似远古荒野的景象，最后落到一辆拥挤着嘈杂乘客的有轨电车中。这里的反转就是从孤立状态到人群之中，从自然到人类，从纯朴之地到被污染的环境。

场　景

场景(scene)是指在一个单独的地点拍摄的一组连续的镜头。你可能拍摄了一组在法院大楼里的场景,或者是一组船上的场景。场景通常不止是一个地点的快照,而是所有情节的一个子集。

场景是由一系列的节拍组成的。在《生于妓院》中,"孩子们乘着公交车去海滩"这一场景可以被分解为以下几个节拍:

- 几个镜头(内景,接着是外景)展现了公共汽车刚到达时孩子们的兴奋以及等待时的心情;
- 在公车里面,我们看到一个孩子问其他人她是否可以靠窗坐,因为她想拍些照片。接着每个人都上了车。再接下来是一个抓拍,然后布里斯基确认每个孩子都带了自己的照相机;
- 随着一声汽笛声响起,我们随着司机的视角(全知视角)看车子移动。从车里到车外,我们看到一系列的镜头:孩子们观望、拍照;他们向外望时的视角;车子向前移动。
- 汽车里面,孩子们开始吃东西、唱歌(各种镜头);
- 一个孩子晕车;
- 随着车子开进一个富有乡村气息的地方(从不同的视点看到的),音乐也开始发生变化;
- 汽车里面,几个孩子睡着了(各种镜头),随着窗外的风景越来越田园化,车内安静的镜头与车外的运动镜头来回切换;
- 汽车停下来;孩子们收拾好东西,看向窗外的大海。

换句话说,这个场景是从孩子们激动地叫喊"快点,车子来啦!"开始,以"快看那海!"的叫声结束的。与镜头、段落、幕一样,场景也包括开端、发展和结尾,而且通常在一个镜头的反转中达到高潮,这个反转叫做**转折点**(turning point)。这个反转促成了整个故事情节的一个转变。这里的反转与影片的一些主题相一致。孩子们在一个拥挤而肮脏的城市里登上汽车,到达的却是一个明亮开阔的海边。这个反转推动了下一个场景的出现——在海滩上尽情地玩

要、拍照。

要想做到令人满意，场景必须给人的感觉是完整的。这就意味着拍摄这个场景时需要意识到眼前所看到的事件将会在剪辑室里进行压缩，并据此进行拍摄。“我必须切掉一些镜头，我必须为这个场景找到一个结束点，我也必须以某种方式深入到这个场景中去。”《拉利一家》的导演苏珊·弗霍姆克说。《时光如水》(*So Much So Fast*)制作者斯蒂文·阿舍补充道，“拍摄现实的生活是一场不断的斗争，是过滤现实并将其变成自身的一个充满意义的子集……涵义深刻的时刻、生动的手势以及对话的内容都将暗示着那些在这个场景中观众所看不到的镜头的内容和含义”。

段　落

段落(sequence)是指许多镜头和场景的集合，它们合起来讲述了一个比较连贯的故事，而这个故事又是你的大故事中的一部分。就像一本书的一个章节，电影中的一个段落也有开头、发展和结尾。需要注意的是，段落结尾处的转折点通常比场景或镜头结尾处的转折点要大。故事专家罗伯特·麦基(Robert McKee)说，理想情况下每个场景都会制造一个过渡或反转，至少是很小的一个；每个段落会产生“适度”的变化；每一幕又会产生一个“主要”的变化。

我们通常可以以段落在整个故事叙述中的作用来对其进行总结。段落不同于场景，因为一个段落可以包含一系列发生在不同地点的场景。例如，“弗兰基去参加舞会”是一个段落，这个段落可能开始于弗兰基从工作地点商场冲向家里，紧接着她又穿着一件白色的长款睡衣出现在卧室里，接下来她又和男友跳舞，在卫生间里哭泣——因为她被男友抛弃了，然后她回到家里，倒进妈妈的怀里。

重要的是整个段落必须对你要讲述的主体故事有推动作用。例如，如果你在拍摄一部关于弗兰基坚持不懈地工作以获得大学奖学金这样一件事的纪录片，那么对你来说，弗兰基参加舞会的段落就没有她得到一个实习机会或她重新参加大学入学标准考试的段落更有用。(如果以后者为影片的故事主体，那么你的影片可能会从弗兰基雇私人教师开始，然后用一组蒙太奇表

现她晚上或周六学习到很晚，为考试做好准备，进入考场，结尾是她紧张地从邮箱里拿出装有考试成绩的信封。）如果弗兰基参加舞会的段落对于她目前的真正任务以及你的故事来说只是一个有趣的插曲，那么它很有可能就不值得你花费时间和精力去拍摄了。

让我们回到《生于妓院》这部纪录片上。我们可以看到那个公共汽车场景是如何成为更大的段落的一部分的。这个段落可以被叫做“海滩上的一天”。这个段落从两个快速的外景镜头开始，接着那个小女孩宣布上公共汽车，然后是孩子们乘坐公交车的镜头，接着是孩子们在海边的一个很长的场景：他们发现大海，与海浪戏耍，侧身翻，以及拍照。之后，夜幕降临了，他们在返回加尔各答的车上跳舞。车到达后，我们看到孩子们走过大街，走过排成“队伍”的性工作者身边，穿过狭小的通道回家。（整个片段从 36 分 48 秒时的淡入——这个活动的第一帧画面开始计时，到 43 分 53 秒时淡出。）

这个段落对整个影片中的一系列事情起了推进的作用。它展示了孩子们作为一个群体时相互间影响的一面，以及每个孩子作为一个独立、活泼、有思想的人的一面。这些照片，尤其是阿维吉的“水桶”倒水的照片将会在随后的影片中特别出现几次。而这个场景的快乐气氛马上与接下来的场景形成了鲜明对比——接下来我们看到一个孩子挨揍，他的母亲（也可能是外婆）尖声骂着他和邻居。紧接着的一个场景，我们看到几个孩子呆在一辆小汽车里，听到布里斯基的画外音：“我不是一个社会工作者，我甚至不是一个老师。你知道，那就是我的恐惧——我真的什么都做不了，甚至在帮助孩子们接受教育上也起不了任何作用。但是如果无法得到他人的帮助，他们便厄运难逃了。”观众看到孩子们这短短一天的逃离，我们越发希望布里斯基取得成功。

幕

幕（act）由一系列段落构成，它引导故事发展到一个大的转折点。这个转折点是直接从故事中涌现出来的一个高潮时刻，由它引出接下来的一幕中的一系列段落。每一幕都在整个故事叙述中起着一定作用，它的张力和动力都应该不断增强。在传统的三幕式（也叫做戏剧结构）结构中，第一幕占据了

故事阐述的大部分，并将你的男主角赶到了树上（使他陷入困境）——用已故艺人兼作家乔治·M·科汉（George M. Cohan）的话来说。在第二幕中，你对男主角扔石头，迫使他爬向树的更高处。在第三幕中，你逼迫他爬到了一根摇摇欲坠的树枝的边上……这时你才开始让困境慢慢转入顺境——让你的主人公爬下来。

关于幕式结构，有三点是很重要的。第一，戏剧结构中的一些东西似乎是我们观看和欣赏故事时所不可避免的；第二，很多纪录片并不完全与这个结构吻合，只是在大体上吻合；第三，要想让一部纪录片另外创造一个令人信服的结构而不受戏剧三幕式结构的影响，有很多方法——小说家麦迪逊·斯玛特·贝尔（Madison Smartt Bell）将之描述为“叙述性设计”。影片仍然需要富有吸引力的角色和不断加强的张力，每个场景都应该推动叙述向前发展，并且应该在故事（或任务、论述、行程等）一开始就很好地进行影片结构规划。但是它并没有必要完全遵循三幕式结构。

在我们讨论幕式结构的一些特性之前，先介绍其他一些有用的术语。

诱发事件

诱发事件（inciting incident）是指引发了故事情节的事件（这里的情节指与叙事链条相关的情节，而不是主题）。它可能在你开始拍摄影片之前就发生了。例如，在《麻烦的溪流：中西部纪事》中（在第 16 章有讨论），面对债务，乔丹一家做出了决定，在变卖他们除了土地之外的所有财产之前，他们要再耕种一年。就是这个决定诱发了影片故事的开始。在《拼字游戏》中，对我们见到的每个参赛者来说，诱发事件就是他们都在准备或者已经准备好了参加全国拼字比赛。在《超码的我》中，诱发事件大概发生在当影片的导演摩根·斯伯利克刚刚获知麦当劳被控一案时，当时他立刻产生了拍摄一部表现一个人 30 天全吃麦当劳为食的影片的想法。

进攻点

区别于诱发事件，**进攻点**（point of attack）是指你作为电影制作者介入

到故事中。大家通常都认为这是纪录片制作过程中最难做出的决定之一。实际上，在发现恰当的进攻点之前，通常需要决定和否定很多个进攻点。你可能都无法想象为什么曾尝试了一切办法。进攻点会引导观众进入你的影片的世界去领会影片的主题和人物。李克·伯恩斯在讨论他的影片《一座城市与世界》(*The City and the World*)，即《纽约》(1945 至今)第 7 集开场的视觉影像时(第 18 章)说："直到相当晚的时候，在影片剪辑的过程中我们才意识到这部影片的开头应该是 1944 年海伦·莱维特(Helen Leavitt)[①]借了一个 16 mm的电影摄影机并带着它来到东哈莱姆的街道上，与包括詹姆斯·艾吉(James Agee)在内的几个朋友一起，拍摄了不凡之作——短片《街道上》(*In the Streets*)。在我看来，那个场景绝对是这部影片最好的一个开场，它看起来自然极了——但在我刚开始看到它时却根本没有考虑过要用来作为影片的开场。"

在何处开始你的影片故事是个关键问题。因为它将帮你建构起影片的叙事链，并推动观众进入你的故事和主题。就像他们在第 17 章讨论的那样，制片人维多利亚·布鲁斯(Victoria Bruce)和卡琳·海斯(Karin Hayes)以他们的纪录片《想念和平》(*Missing Peace*)在诗兰丹斯电影节上吸引了人们的目光。这部影片讲述了哥伦比亚一位总统候选人在选举之前被绑架并一直身陷囹圄的故事。但是可以看出影片的开场偏软。"我们打算让观众慢慢地了解这个女人"，布鲁斯说。电影节之后，HBO 频道的 Cinemax 买下了该影片的播映权。该频道的剪辑师杰夫·巴茨(Geof Bartz)用剪辑推进了绑架事件的发展。现在我们看到的这部影片是以一个妇女参加竞选的影像开始，出现这样的标题字幕：2002 年 1 月，英格丽·贝坦库参加了饱受战争摧残的哥伦比亚的总统竞选。稍后是一些关于竞选的镜头。当银幕上出现演职员和片头："英格丽·贝坦库绑架事件"时，影片制作者将画面切到一组连绵群山的镜头。接着切到先前拍摄的贝坦库和她的孩子在一起时的资料镜头，故事(正好开始于她遭绑架之前)也逐渐发展开来。"非常棒"，布鲁斯说到，并将

[①] 美国摄影家海伦·莱维特(1913–)，以在 1938–1942 年间拍摄儿童在纽约贫民区街头游玩的黑白照片而闻名。她在 1945–1946 年与贾尼丝·罗依柏(Janice Loeb)、詹姆斯·艾吉用手提录像机拍摄了短片《街道上》。——译者注

这个变化归功于 HBO 的执行制片人希拉·内文斯（Sheila Nevins）——他认为观众如果知道贝坦库不久将要失踪，就会更加关注她和孩子们在一起的时光。换句话说，影片的进攻点就是绑架事件。然后影片开始倒叙，就像参加斯拉姆丹斯电影节的那个版本的剪辑一样，第一个段落接着叙述贝坦库是谁以及她为何要参加竞选。

当你不断地接近你的材料并不断考虑哪些主题最适合你要讲述的故事时，你的进攻点很有可能会改变。你只要从你到那时为止拥有的最好的开场开始，然后让它逐渐发展。

背景故事

背景故事（backstory）是说明解释的一种形式，但是这两个术语的意思并不总是相近。背景故事包括在主要的故事被讲述之前或更久之前发生的事情，它通常还会包括制作者认为具有决定性的关键材料，这些材料能够让观众更好地理解故事的含义。

讲述背景故事的方法有很多，包括字幕（银幕上的文本）、采访、叙述和对话。从某种程度上来讲，背景故事包括了你要说明的部分的细节。影片的整个过程都在揭示这些细节，而且正是这些细节增加了故事和角色的复杂性。例如在《灰熊人》中，我们知道提摩西·崔德威几近获得电视连续剧《干杯》（*Cheers*）中的角色，但最终该角色给了伍迪·哈里森（Woody Harrelson）。就是这个作为复杂旅程的一部分的背景故事引导着崔德威去阿拉斯加荒野上在熊出没的危险地居住。设置在影片中的这些细节，加深了我们以及影片制作者对导致崔德威之死的种种复杂力量的理解。

很多时候，背景故事很不幸会在剪辑室里被剪掉，原因是它本身太过吸引人，而且它的主题也太过明显，以至于原本作为背景的故事已经变成了一个影片的干扰因素而不是一个必须因素。如果背景故事直接推进或者丰富了银幕上的故事，加深了角色的动机，有助于阐明影片的主题或事件，或增加了影片的讽刺效果或表现了历史的连续性，那么该背景故事就很有可能被保留下来。哪怕只有一点点也会意义长远。如果背景故事开始在你的电影中占主导地位，那么你可能就该重新考虑在过去和现在的这些故事

中，你真正想要讲述的是哪一个。

你或许也应该审视一下背景故事在影片中的位置。在《英格丽·贝坦库绑架事件》中，背景故事（关于被绑架的候选人是谁以及她为何参加竞选的细节）在叙事链展开后发挥了极好的作用：一名总统候选人被绑架了，她的家人在她缺席的情况下继续帮她参加竞选。在《决堤时刻》中，一个表现新奥尔良历史背景的故事片段直到影片进行到第三个小时才出现。联合制片人山姆·波拉德解释说，“那一小时里讲述了人们徘徊在返回或留下之间的想法——人们是将回到新奥尔良还是呆在现在生活的地方？他们现在在他乡的生活比以前更好吗？”与新奥尔良这座城市相联系的历史和文化的想法引发了对飓风之前的这座城市所展开的回忆。

4.2　三幕式结构

对于想要躬身实践三幕式结构的读者，在下面做一些基本的介绍。三幕式结构（或戏剧化结构）是好莱坞电影工业的主打产品，因此研究它的最好的方法之一是租赁一些主流影片（最简单易行的方法也许是租赁一些流行的戏剧化影片，如《表兄维尼》（*My Cousin Vinny*）或《律政俏佳人》（*Legally Blonde*），这些影片更有可能是根据传统的三幕式规则建构的。然后你再使用秒表或屏幕计时器，一个场景一个场景地对它们进行分析。可能你要到看完整部影片才能真正“看出”这种幕式结构，而你所发现的很有可能大致分为以下几部分：

第一幕

第一幕的长度大概是整个故事的四分之一。这一幕将介绍故事的角色和问题，或者冲突（换句话说，本幕将涵盖你大部分重要的提示部分）。第一幕通常包括诱发其他各种事件的“诱发事件”，尽管有时这一事件发生在故事开始以前。它通常会包含一个“第一转折点”，这个转折点比这一幕结束时的转折点要小。在第一幕结束时，观众需要明白故事是关于谁以及什么事件的，或至少

需要知道影片面对的问题是什么。第一幕里影片要发展到一个情感高峰，也就是到目前为止影片在情感上的最高点，这也将成为促进影片向第二幕发展的必要情节。

第二幕

第二幕是电影中最长的一部份，大概占故事的一半。影片的主要场景在第一幕中已经被设定好了，主要冲突也已经在前面介绍过了。在第二幕中，随着复杂情况的出现以及出人意料的纠葛和反向事情的发生，问题还在升级，故事的节奏也越来越快。第二幕的展开可能会很困难，因为故事的叙述很可能会陷入困境或者变成类似“然后这个发生了，然后那个发生了”的叙述。随着新的信息和新的问题不断加入你的故事之中，你需要让你的第二幕继续发展下去。第二幕结尾所达到的情感高峰要超过第一幕结束时的那一个，而这也自然引发了第三幕的情节。

第三幕

第三幕的长度通常略短于故事长度的四分处之一。随着这一幕的展开，角色将逐渐走向失败，他或她的处境将在第三幕结尾处达到最低谷。通常有一个误解是第三幕将分散你的故事，使它变得松散而冗长，其实不然。它将使故事变得更加紧凑。第三幕结尾的张力要比第二幕结尾处的更大。正是这种张力促使你寻找解决问题的方法——也就是需要在最后的时刻解决的问题，你必须收紧松散的结尾，并让你的主人公从树上下来。

构建多重故事线

虽然你只能讲述一个主要的故事，但你可以在这个故事中贯穿两条甚至三条故事线。用好莱坞的行话说，一部影片里有“A”故事、“B”故事，甚至“C”故事。“A”故事承载着主要故事的情节，是整部影片的核心，但其他的故事也应该各有其情感的高峰和低谷。

最重要的是，这些故事之间应该彼此相通，这就意味着这些故事在某些

点上相互联系从而形成一个内在的整体，并推动着故事主线向前发展。在影片《拉利一家》(第 21 章)中，女家长拉利·华莱士和学校负责人雷吉·巴恩斯是那些既分散但又相关的故事的主角。这两个人都想让孩子在他们的关怀中得到最好的发展，他们也都视教育为实现这一目标的途径。拉利的外孙和曾孙所上的学校正是巴恩斯所忽视的，它们体现了巴恩斯工作的难度和希望。

苏珊·弗霍姆克在拍摄《拉利一家》时，她同时也开始拍摄第三条故事线，是关于一个男人在狱中教年轻的父亲们听说读写的故事。它与影片的主题相一致，但是与故事的主体并没有直接交叉，因而最终被放弃了。“从故事的叙述角度和预算两个方面来看，它都显得太多了”，弗霍姆克说，“我们发现尽管我们提出了更多的问题也回答了更多的问题，我们仍然需要不断地对故事进行简化。”(在这部影片拍摄完成大概一年以后，她补充说，这几个故事出人意料地相交会了，相交点是拉利的儿子伊蒂·里德入狱这一事件。)

《约塞米蒂：天堂的命运》对比了 19 世纪以前的约塞米蒂与现在年接待游客量达几百万人的国家公园。影片制作者将两个故事交织在一起，其中一个比另一个明显更具有叙述性。第一个故事是以拉斐特·邦乃尔(Lafayette Bunnell)收藏的一本 1854 年的日记为基础建构的。他当时是在一次对印度人的搜捕袭击中作为军队的一员进入约塞米蒂国家公园的。“那是一个关于搜索和毁灭的故事，让人恐惧地联想起越南。”影片制作者乔恩·艾尔斯说，“一个老式的战争故事，讲的是一群士兵到处搜捕一群印度人，直到将印度人赶出他们的家园”。第二个故事给人印象更加深刻，讲的是想使用公园的公园爱好者和负责维护公园以将它保留到将来的工作人员之间每天都在上演的斗争。

使用多个故事线通常能使电影制作者创作出比单线叙述更为复杂的影片。可以用他们一个人一生中的某一个事件作为影片叙述的焦点，而不是按照事件发生的顺序进行讲述。这种方法能让制作者自由地回溯到过去并在必要的时候展望未来。我们将在以下对《美国女儿越南妈妈》和《轮椅上的竞技》的个案研究中讨论这种方式(见本书的第7 章)。

对三幕式结构的误解

三幕式结构并不意味着拿来一部影片，将其划分为三部分，并将每一部分称之为一幕。只有在开始讲故事之前预先构思整个故事的时候才用考虑到幕。例如，一部关于美国早期移民的影片不能被划分为：第一幕，普利茅斯，马萨诸塞；第二幕，詹姆斯敦，弗吉尼亚；第三幕，纽约，纽约。这三者之间没有共同的故事情节，虽然可能会有共同的主题或者作为一部影片的组织结构会起到作用，但是它们不能被称为幕。另一方面，你可以在这个结构中讲述三个独立的戏剧化的故事，每个故事发生在不同的地点，然后你再将这三个故事融合为一部影片。

五幕式 / 一幕式 / 二幕式中的三幕式

无论你的电影被描述为五幕式还是一幕式，它仍然可以遵循三幕式的结构。有很多实用的因素可以被用来划分一个故事，包括电视上的插播广告或影院里观众的中场休息。独幕戏剧和五幕电视专题片通常都可以被划分到三幕式结构里。例如，在大卫·奥本（David Auburn）的一部两幕虚构戏剧《证据》（*Proof*）中，情节很容易被分解为三幕式戏剧结构。奥本的“第一幕”实际上包含整个第一幕和第二幕的前半部分；他的“第二幕”则包含了第二幕的剩余部分和第三幕的全部。而商业广告或中场休息这些因素在何处打断故事是结构讨论的一部分，但是并不一定影响到你戏剧化地讲述故事。在整体悬念加紧的过程中，在大多数故事中，有一些中断是很自然的（例如，第一幕的第一个转折点，第二幕的中间）。

相反，如果一个故事仅仅是由于商业广告的原因被划分开来并不意味着它被划为几幕。例如，很多传记体影片多数是按照编年体的形式来结构影片而不是按照故事的讲述来结构影片的，因此，影片中某些戏剧性的瞬间被打断并不代表着它是一个潜在的三幕式影片。

电影结构的运用

一些纪录片的制作者在影片的制作过程中苦思冥想结构的问题，但是

之前却并不考虑，直到他们开始对影片进行剪辑时才开始考虑。而另外一些纪录片制作者则从一开始就思考结构问题，写出大纲，并在制作和后期合成中不断回过头查看，进行必要的修改和作故事整合。不论你如何设想影片的结构或发展过程，结构都是一种能够让你预见和评论故事讲述节奏的规则——结构不是为了制作而存在的规则。实际上，在真正衡量各个场景、片段和段落的相对长度方面，可以这么说，大多数电影制作者并没有对影片的结构给予足够的重视。讲述故事通常更需要直觉。然而，如果一部影片好像要无休止地进行下去，或者你的测试表明观众很喜欢影片的开头但却觉得之后的情节都很乏味无趣，或者观众被一个匪夷所思的结尾彻底搞得一头雾水——因为这个结尾似乎与你在一开始给观众介绍的影片不太相关，这个时候先为影片设计一个合理的结构可能是个好主意。我在考察一部影片时经常这样做：在观看过程中始终拿着一个秒表（或者用我个人电脑屏幕上的计时器），将故事梗概勾勒出来，影片故事在什么时候和在哪里达到高峰，以及它们是如何（或是否）与影片的叙事链相关的。这样在一页纸上画出草图，我们便很容易就能看出这部影片存在的问题，比如故事开头被重复了一次，或者第一幕本来应该只有现在的二分之一长才对，或者第三幕可能在情感驱使下令影片达到了高潮，但却不怎么令人满意，因为这个高潮与第一幕中的叙事链没有任何联系。

有趣的是为什么这么多成功的纪录片，乃至那些在风格或方法上大相径庭的纪录片，都能够根据三幕式结构进行分析？甚至很多在整体上或是部分违背好莱坞故事讲述的成规的影片也是如此。然而，不论有没有明显的幕式结构，我们都必须记住的一点是，如果你的影片效果不错，那么就不用理会别的了，即使勾画的图标和秒表都显示它不应该产生如此效果。讲故事是一门艺术而不是一门科学。勇敢地去做吧！如果你的影片很棒，谁又在乎你打破了什么规矩呢？

Chapter 5

控制时间

MANIPULATING TIME

电影是一种线性的媒介。观众从头看到尾，一个镜头接一个镜头，一个场景接另一个场景，直到影片结束。“我从来没有见过哪部哪怕是稍微出名的纪录影片是在时间的流淌中不往前发展的”，电影制作者乔恩·艾尔斯说。他以许多完全不同的新片为例。“《夜与雾》(*Night and Fog*) 是绝对按照传统，以简单的时间顺序往前推进发展的，横跨 20 世纪 30 年代后期到第二次世界大战结束；马龙·李格斯(Marlon Riggs)的影片《饶舌》(*Tongues United*) 看上去是关于 20 世纪 80 年代美国年轻的同性恋黑人的社会价值的非线性反思，但实际上影片是按他的人生经历来发展的；即便是通常称为非线性叙事的克里斯·马克(Chris Marker)的影片《没有阳光》(*Sans Soleil*)也是通过时间来推进影片的发展的。我认为对情节发展的处理根深蒂固地存在于我们的文化基因中。”

就像前面的例子所证实的那样，通过时间顺序来推进一个故事向前发展并不意味着乏味的叙事，即严格地按照事件发生的顺序，采用编年体进行叙述。通常，一部完整的优秀的影片既有编年体的因素，也有非编年体的因素，两种因素交织在一起推动影片的发展；而且这样一部影片在发展过程中往往是因为编年体以外的因素使其变得更加丰富和复杂化的。《美国女儿越南妈妈》选取了海蒂·巴布一生中的一件事——1997 年她去越南看望生

母——作为影片发展的思路或者叙事链，并顺着这个思路，发掘了贯穿她整个人生的重大问题和重要事件，包括 1968 年她的出生，以及 1975 年她的生母决定让别人领养她的事情。

用编年体讲故事有很多方法，但目的都是为了满足讲述一个优秀的戏剧化的故事的要求。这并不是指要把真实的事情虚构化，而是以一种不同于事件发生的真实顺序来呈现这些事情，前提是你必须真诚地对待这些隐含在叙述中的事实。尽管这种构思可能在影片制作尤其是剪辑的过程中更改，但你对一个故事潜在的时间性的处理也是你在思考影片叙事链时需要特别注意的。再回顾一下第 2 章中的吉姆·琼斯和圭亚那的例子。这部假想的影片以 1978 年一个国会议员寻找事实真相的任务开始，在那以后发生的事情构成了影片的叙事链。但是影片所讲述的关于吉姆·琼斯和人民的圣殿(People's Temple)的大故事则实际发生在几十年前。

5.1 讲述一个编年体的故事，而不是编年体本身

作为一个纪录片故事的讲述人，故事的开头和结尾是由你决定的。你可以从故事中间开始讲述，再返回到开头，继续讲述下去，再往前推进故事直至结尾。你也可以从结尾处开始讲述再转到开头，以此来提问："事情是如何发展到这一步的？"你可以闪回过去或闪现未来。在一部由对事件的叙述顺序所驱动的纪录片中，你唯一不能做的是改变那些能够体现故事潜在时间性的主要事实。

假设你在当地历史学会的档案资料中发现了一个故事，以下是这个故事按时间顺序排列的事件：

- 一个年轻人订婚了；
- 他的哥哥入伍参加了第二次世界大战；
- 这个年轻人也参战了；
- 他们的父亲死了；

- 年轻人被海运到国外；
- 他得知他的哥哥牺牲了；
- 他的未婚妻给他写了一封信，取消了婚约。

这些事情的发生并不是非常具有戏剧性，从表面上看，似乎无法表述这些事件之间的因果关系。如果年轻人为国参军，原因可能是他的哥哥参军这一事件让他觉得自己也有义务参军，但也可能是其他原因。如果你可以证实角色的各种动机，不论是通过某些记录还是你亲眼目睹，你可以将其直接陈述出来，否则你就必须将事实全盘托出，让观众自己来下结论。同样的原因，你可能不会为了暗示一个更加有趣的因果关系而改变故事潜在的时间顺序。例如，在以上时间顺序的基础上你可能想要：

- 表现两个儿子是在父亲死后才参军，以此制造出一种印象——他们是为了父亲的荣耀而参军的；
- 拍摄一个再现的场景：这个年轻人穿着军装向姑娘求婚；
- 在年轻人参军时用画外音表现他的未婚妻的来信，暗示他参军是由于失恋的痛苦。

以上每种想法都具有戏剧性，但它们都让观众对因果关系产生了错误的理解。事实上，在尊重因果关系的前提下，仍然有很多更为戏剧化的选择。比如从年轻人的未婚妻提出分手开始，然后揭示出这不过是他遭受的一系列打击中的一个。或者让父亲和未婚妻从故事中淡出，聚焦于两兄弟在战场上的遭遇。或者先讲述一个年轻人参加战争的故事，回过头来继续讲述他订婚的事情。其实存在着许多创造空间。

迈克尔·摩尔的影片《罗杰和我》就是一部制造了错误的时间印象的纪录片，损害了影片自身的说服力。评论家哈兰·雅各布森（Harlan Jacobson）在《电影评论》（*Film Comment*）上发表了一篇论述，详细评论了该电影，并列出了影片存在的一些问题。《罗杰和我》的叙述时间开始于1986年年底。据摩尔所说，那时通用汽车的总裁罗杰·史密斯关闭了密歇根州弗林特的11家工厂，导致了3万人失业，整个城市的经济状况也急转直下。

接着摩尔讲述了包括这些事情在内的一系列事件，按以下顺序展开：

- 通用汽车在墨西哥开办了 11 家工厂，摩尔说，在这里可以支付给工人们每小时 70 美分的工资；
- 在弗林特，最后一辆汽车从装配线上生产出来；
- 罗纳德·里根（Ronald Reagan）访问了弗林特；通过对一些新闻资料镜头的展示，摩尔叙述说，“正当每件事看起来都渺无希望的时候，罗纳德·里根来到了弗林特……”在这个场景的结尾，摩尔说有人在出门的时候“借走了收银机”；
- 一场游行在弗林特举行，摩尔在密歇根州小姐即将参加美国小姐选举比赛的前夕对她进行了简短的采访；
- 福音传教者罗伯特·舒勒到弗林特鼓舞人心；
- 当摩尔展现一个被遗弃的每况愈下的弗林特时，他说，“这个城市已经成为了全国性失业的中心。正当它看起来毫无希望时，市政府要员们想出了一个很好的主意。”这个计划包括在市中心建立凯悦酒店大厦，新的购物中心“水街亭”，以及开办“汽车世界”。

请记住影片是以 1986 年通用汽车在弗林特关闭了 11 家工厂为起点展开叙述。从哈兰·雅各布森的文章中可以看出，以下是事件发生的实际顺序：

- 1980 年罗纳德·里根作为总统候选人到达该城市并购买了大众比萨饼。在他来访的两天前，收银机被盗了；
- 1982 年牧师舒勒来到弗林特，此时凯悦酒店已经开张了；
- “汽车世界”开办于 1984 年中期，关闭于 1985 年初；
- 1986 年“水街亭”开张，这是可能在 20 世纪 70 年代初就已经开始的一个计划的成果。据雅各布森所说，可能在 1986 年，通用汽车的失业人员总数并没有达到 3 万而是大约 1 万。而真正大幅度的失业发生得更早，是在 1974 年。1974 年的净失业人数已经达到了约 3.2 万。
- 在 1988 年秋季，游行刚刚结束后，密歇根州小姐获得美国小姐桂冠。

换句话说，影片对很多事件的表现是为了强调外来力量为弥补 1986 年的失业事件为弗林特带来的损伤而做出的努力，而实际上这些事件早在失业事件发生之前就确实发生过或者已经付诸计划了。雅各布森的文章包含了一

个对摩尔的采访，在采访中他就这些问题询问了这位电影制作者。“实质上，这部影片是关于20世纪80年代发生在这个城市里的故事的”，摩尔回答说，“据我了解，七到八年的时间……是相当迅速也是相当有破坏性的（原采访的片段）”。摩尔认为他在试图“以一种非同寻常的方式讲述一个纪录片”。人们之所以不看纪录片是因为他们对这样的描述深感无聊：“现在是1980年……接着是1982年，5千人被召回……1984年1万人被解雇……但到了1986年3千人被召回……而到1986年底1万人又被解雇。”

实际上，准确地讲述一个故事并不意味着你一定要被细节所牵绊或必须严格地按照时间顺序去讲述。实际上你可以保持《罗杰和我》的剪辑原样不动，只需要重新编写一下摩尔的叙述词就可以了。例如，没有什么能够阻止你使用总统候选人里根在工厂倒闭前在弗林特演讲的镜头，你只要在其中加进去一些体现时间转换的内容就行。以下是摩尔对于1986年弗林特失业事件后果的叙述：“正当所有事情看起来都渺无希望的时候，罗纳德·里根到达了弗林特并带十几个失业工人去吃比萨饼。他告诉这些工人他已经有了一个好主意，只要他们试着去做就会重新找到工作。”（在资料镜头中，一个妇女解释说当时里根建议他们去另外一个州寻找工作。）

还可以采用另外一种叙述：“多年来人们一直在努力帮助弗林特的失业人员。作为1980年的总统候选人，也是未来的总统，罗纳德·里根邀请十几个工人吃比萨饼并鼓励他们。”

在让观众明白我们是在观看过去的一件事以及这件事如何对现在有所启示的同时，对故事的叙述需要清楚地表现制作者在影片中所处的位置——在这个例子中，制作者大概处于1986年到1988年之间的某个时间点上。怎么处理收银机被盗一事呢？这听起来好像是众多事情中“质优免检”的一件，但是它确实需要被处理。如果你知道盗窃发生在里根造访的两天前，而且你确实想利用这个事实，你就需要在对这个事件的讲述上更有创造力一些。

摩尔的话：“在里根设午宴招待的工人中没有一个能够在接下来的几年中返回工厂，整个事件的唯一亮点是那个出门时借走收银机的人。”

这些吃午餐的工人是否在里根到来之前就已经被解雇了（并一直是失业的状态），或者在20世纪80年代，他们是否在里根访问弗林特之际受雇而紧

接着又被解雇，情况不得而知。在任何情况下（或者如果你在资料里找不出关于这个人物的任何特殊之处的话），你都可以说一些更泛泛的话，例如："在未来几年中，参加里根午宴的客人们可能会希望他们当时没去倾听这位总统候选人的演讲，而是步两天前抢劫了比萨店那个人之后尘，盗走收银机逃之夭夭。"

虽然我在这里例举的不是一句高明的画外音，但却是一个能够最快地告诉你如何摆脱时间顺序来讲述故事的例子，你可以尽情地出言不逊，但不要建构一个说服力不强的或者不准确的叙述基础。如果只是为了暗示牧师舒勒和罗纳德·里根的造访以及凯悦酒店和汽车世界的开张都是在1986年一家工厂倒闭之后发生的或因此而发生的，那么这种做法则明显是不准确的。在为自己辩护时，摩尔告诉雅各布森《罗杰和我》不是一个纪录片，而是"一部娱乐片，希望能够让人们稍微想一想正在发生着什么"。然而，观众和评论家们都把它当做一部纪录片来接受，而且很大程度上都认为事情的确如此。纪录片的力量源于它的真实性，如果观众发现制作者为了让论证更有力而不惜误导观众，影片的力量就会被削弱。

不是所有的纪录片或影片的片段都需要严格遵循编年体的体例。如果已经拍摄好的镜头在时间线索中很典型，但不怎么特别，例如一些常规事件（滑板运动、周末礼拜、年假），那么制作者可以对其进行重新调整。不管它是你在什么时候拍摄的，它在片中的位置基本由你来决定。如果你正在拍摄一群人，他们是养老中心的居民，那么你对要展示的场景故事和时间点的选择可能要由你所建构的情感论据所决定，而不是由你拍摄的事件的时间顺序来决定。（然而，在每个故事里，因果关系的规则依然适用。如果实际故事是一个女人心脏病突发、痊愈，然后跟着她的丈夫在一个正式晚宴上跳舞，而剪辑的片段却暗示了女人由于跳舞而引发了心脏病，这样就不真实了。）

为了电影的主题而拍摄的资料也可能独立于时间顺序之外。《麻烦的溪流：中西部纪事》就是这样一个例子。影片时间线是建立在乔丹一家人为了还清银行债务而变卖家产的事件之上的。为了表达影片主题，影片制作者让乔丹一家在返回他们将要失去的农场之前，先到他们已经租赁了很多年的一个农场去。在影片中，这个场景的具体位置不是在乔丹一家变卖家产之前的某个时

间点上，那是不准确的。乔丹的画外音只说："一天一大早我们去洛勒夫……那是我从小成长的农场。"乔丹的父母非常难过地发现那块老农场已经荒废了，但是他们此行没有引发任何情节。相反，它服务于影片摄制的目的——说明了整部影片的历史背景，并体现影片所要表现的变迁主题和失去。

5.2　压缩或延展时间

从拍摄到剪辑，每一部影片的制作都是一个延展或压缩现实时间的过程。"拍摄现实生活就是不断力争将现实萃取为一个有意义的子集的过程，将之浓缩为一个含义深刻的时刻，一个富有意义的姿态，以及隐含着多条线索的对话，这些对话暗示出没有必要出现在影片中的场景的内容。"斯蒂文·阿舍说。讲述事件的时候需要时刻想着剪辑，这样一来才能保证有足够的各种镜头、切出镜头以及转换的材料来制作一部尽可能有新意的作品。

大部分情况下，简单的剪辑便可以暗示出时间的流逝。你的角色一开始在家里的早餐桌旁进餐，然后又出现在了学校的篮球场上；或者你的角色正为了毕业舞会而试穿一件晚礼服，下一场景中他就在舞会上了。如果故事之前都发生在夏天，一旦你将镜头切换到孩子们在雪天里玩耍的场景，季节就改变了。有时影片制作者采用溶入溶出、高速摄影、音乐片段或蒙太奇来对时间流逝进行强调。如果时间的流逝是故事要表现的主题的一部分，那么制作者可能会在视觉上对其进行评论。埃罗尔·莫里斯在影片《细细的蓝线》中，当兰德尔·亚当斯迫于压力坦白他是真凶的时候，莫里斯用一个钟表来标记时间的流逝。

在你集中表达的时间长度内，有些场景可能比其他场景被赋予了更多或更少的情感。例如，你可能会在银幕上花上 2 分钟时间让观众置身于一个候选人决定参加竞选前的十年，然后接下来用 45 分钟来描述为时 8 个月的竞选活动。为了将更多的时间聚焦于竞选活动本身，你有意压缩了第一部分故事的时间。有时你又需要时间延展，因为你已经酝酿好了一个情感时刻，需要将它释放出来。《自由之桥》(*Bridge to Freedom*)的结尾或系列片《美国

民权运动史》第一季的最后一小时便是如此。

5.3 超时拍摄

在有些情况下，一部纪录片的复杂性不仅来自于它所讲述的当前的故事，更来自于制作者在数月或数年后有机会审视他所拍摄的角色。最近的一个例子是西班牙影片《雇工迁移》(*Braceros*)。影片始于 1994 年，拍摄了一群决心移民的人，他们冒着生命危险，乘着岌岌可危的临时扎的木筏，目的是到达美国海岸。他们有的人离开海岸没多远就遇难了；其他人则被美国海岸警卫队搭救起来，在关塔那摩湾被扣留数月之久。尽管如此，最终他们每个人都踏上了美国的土地，我们看到他们在美国的大城小镇安家落户。影片制作者在九个月后对他们进行了一次调查，看看他们过得如何。五年以后又进行了一次调查，结果形成了对移民和美国梦、抓住和失去机会、影响持久的选择与错误等的评判和审视。

另一个有名的例子是英国电影制作者迈克尔·艾普泰德 (Michael Apted) 的"成长"系列片。在 20 世纪 60 年代，艾普泰德拍摄了《七喜》(*Seven Up*!)，影片记录了 14 个不同经济背景的 7 岁孩子，采访了他们对生活和未来的梦想。艾普泰德也是一位有名的故事片导演(如《矿工的女儿》〔*Coal Miner's Daughter*〕，《黑日危机》〔*The World Is Not Enough*〕)，他设想了拍摄这个"成长"项目的思路：每隔七年再来观察孩子们的生活状况和他们的梦想，也就是 14 岁、21 岁、28 岁、35 岁、42 岁和最近的 49 岁。几个最初的拍摄对象几年后退出了这个拍摄项目，但大多数拍摄对象都坚持了下来，从他们遭遇的成功和挫折中观众可以深刻地体会到平凡而伟大的生命的含义。

5.4 压缩采访

对一段采访进行剪辑有两大原因：集中信息量和缩短传达信息的时间。你可能和一个人交谈了 10 分钟，一小时或、两三个小时，但最终只选用了几

小段，除非整部影片就是“关于某某人的访谈”。你必须以某种方式浓缩采访资料，但不可改变原意且要真实地体现说话人的意图。例如，以下是一个证人对你的角色桑德斯的原始描述：

> 查利：桑德斯不是一个坏人，实际上我只能说他总体来说是个很好的人。这也是为什么没人能够弄明白——至少我弄不明白——啊……他在琢磨盗用公款的时候到底在干什么。我不清楚，但我觉得……我的意思是，谁知道呢，但是在我看来，他应该只是太缺钱花了。我是说，这个男人有了三个啊……三个啊……你看，他有了三个孩子和一个啊……将要出生的孩子。他可能已经有了这个孩子，我不知道，可能他就是弄不明白怎样才能把这么多孩子养大什么的……你明白吗？他过去靠卖汽车部件或二手部件为生。此外，盗用公款是白领们的罪行，他是个蓝领工人——啊……其实也不是……他现在已经不经营汽车部件了，他更像是这个店的老板，开着他的……噢，叫什么来着，对，雄鹰牌汽车去上班，他的蓝色雄鹰牌汽车，穿衬衣打领带，我猜他一直以来都认为没人比他更有资格惦记那三万块钱了。他太傲慢了，我猜，对，太傲慢了。

这段采访哪些是你不能用的呢？无论它听起来如何吸引人，我都不会用“盗用公款是白领们的罪行，而他是个蓝领工人”这句话。有两个原因：桑德斯实际上并不是蓝领，而且，证人自己后来也纠正了这点。

在为了缩短时间以及浓缩这段话的精华方面，根据你想让查利表达什么和它能够被用在影片中的位置，你可以做很多剪切。这个采访片段之前是什么内容？它之后又是什么？理解它的一种方法是将它送到剪辑室之前在纸上进行粗剪，然后你将这张纸交给剪辑师让其对照进行剪辑。请记住两件事。第一，不要将每个冗余尾音都剪掉或期望将断断续续的字符或碎词连成一个句子或者一个段落，这样会使剪辑师抓狂的。这是项困难而耗时的工作，而且任何被粗暴地砍劈成碎片的采访资料最后都将不得不被当作画外音处理。不管怎样，如果你要把一段采访砍成片段，这是一个值得考虑的好机会，要么是你采访错了人，或者你的这段采访在影片中起到什么作用，如果没什么作用，那么你可能得寻找其他的解决方法了。

第二点需要记住的是，在纸上设想好的剪切方法在操作中不一定可行。人们说的话读起来和听起来往往是不同的。现实中人们往往会以一个问题作为一句话的结束，或者将两句话连在一起说，中间打个嗝，叹口气，当时正好有一架飞机飞过头顶，或者他们语速太快以至于你无法在两个字之间找到切口。你在手里拿着文字材料观看原始素材的时候，会尽最大的努力将重要的事件记录下来，然而，有时还是会出现该起作用的事件没有起作用的情况。

这种情况下，有几种技巧可以帮助提高你纸上剪辑成功的机率。大体上讲以一些例如 b、t、v 等硬辅音开头的单词更容易切开。而以诸如 s、h 等软辅音开头的单词更难切开。请注意，你可以从“喏，我觉得它开始了”中删除“喏”，但并不意味着剪辑师可以将此付诸实施。然而通常来说，如果一个做法不可行，还会有其他与之非常接近的可行的方法。最后，一个人需要在影片中某个位置上停留多长时间才能剪掉还关乎到影片节奏的问题。部分也取决于此前你是否在影片中见过这个人。虽然这些事你都能在纸上完成，但真正做决定的时候还是剪辑师开始处理资料的时候。（而且，我们将会在第 13 章谈到，另一个常见的问题是随着摄制日程渐进尾声，制作团队对之前认为激动人心的采访片段开始失去兴趣，而且认为把它们剪掉一些能使影片更为紧凑。）

是否要在整个剪辑中运用“切”的方法，这是一个风格化的选择。如果你对一段采访中的两个不同部分之间进行“切”的处理，尤其是在镜头焦距（例如特写镜头、中景镜头）没有改变的时候，这个剪辑——通常叫做跳切——可能给人别扭的感觉。有些影片制作者运用跳切让人觉得简洁或至少感到忠实，素材经过跳切手法剪辑后显得没有经过伪装。还有一些人用切的方法完成剪辑，这样一来影片的声音就变得连贯，听起来没有明显停顿的痕迹。（例如，在一场谈话中，你注视着某人的脸；他们的谈话继续进行，镜头切到这个人的手上，他的手显出不安的样子；然后切到旁边的一个人，他正在倾听前一个人谈话；接着镜头切到墙上的一个钟，然后又切回到那个说话人的脸上。）将镜头从某人身上切开多久再回来，这是一个个人品味的问题，就像你决定某人的画外音持续多久以后再让他出现在画面上一样。有时你让采访不间断地继续进行，只是因为你不想打断被访者的回答。而有时，整个采

访都被处理为画外音，尤其当镜头都是关于一个人或明显知道说话人是谁时更是如此。对工作中的人进行的有效刻画——比如一个动物园管理员、一个水下探测者——一般都是通过这种方式达到的。

当然，对一个完整的采访进行剪辑只是解决方法之一。你也可以通过使用多个故事讲述者并对他们进行交叉剪辑，或通过解说词来减少所需的采访片段长度，或将被采访者一直想要说明的事情用解说词简单明了地说出来，以此来组成一个故事。这个讨论的重点在于你必须用一种符合拍摄纪录片的道德原则的方式来缩短采访的长度。例如，下面有几种缩短查利谈论他的朋友桑德斯的采访的方式：

查利：桑德斯不是一个坏人，实际上我只能说他总体来说是个很好的人。这也是没人能够想明白——至少我想不明白——啊，他在想到盗用公款的时候到底想干什么。……他太傲慢了，我猜，对，太傲慢了。

查利：（开头的画外音）……他应该只是太缺钱花了。我是说，这个男人有了三个啊…三个啊……你看，（现在，可能是在摄影机前）他有了三个孩子和一个啊……将要出生的孩子。他可能已经有了这个孩子，我不知道，可能他就是想不明白他怎样才能把这么多孩子养大什么的……你明白吗？

查利：（开头的画外音）他过去靠卖汽车部件或二手部件为生。而且，盗用公款是白领们的罪行，他是个蓝领工人啊…其实也不是…他现在已经不经营汽车部件了，他更像是这个店的老板，开着他的……哦，叫什么来着，对，雄鹰牌汽车去上班，他的蓝色雄鹰牌汽车，穿衬衣打领带，我猜他一直以来都认为在他之上的人没人会错过那三万块钱的。

根据你讲述的故事和你想要引导它发展的方向，这些剪辑中的任何一个都可能奏效。第一个说到了桑德斯这么做的根本原因，至少在查利看来，是傲慢。第二个挖掘了犯罪背后更加令人同情的原因。第三个描述了一幅画面，告诉我们关于桑德斯和他的工作的具体信息。如果你已经有了桑德斯的妻子谈论他如何受账单的困扰而很晚才睡觉的片段，你可能就不想用第二

个了。如果实际上他并不傲慢，只是盲目地恐慌了，那么你可能不会用第一个。如果你发现他开的是一辆二手的宝马，那么你就不能用第三个，因为这些描述不准确。你的谈话必须与事实相符，不能仅仅因为作为制作人的你没有这么说而出现纰漏失误。保留这些镜头就意味着你认可这些说法属实。请注意，一个明显的特殊情况是：采访中的谎言正是故事的一部分，就像影片《细细的蓝线》中被执法人员一一盘问的几个“目击者”的情况一样。

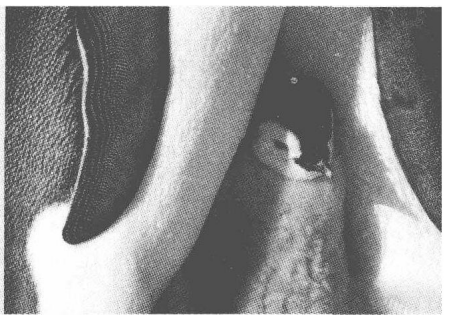
在浓缩采访材料（或任何同期声素材，只要是一些人对其他人在摄影机前讲话的素材）的时候，另一个需要注意的问题是：在脱离了语境以后，有些材料的含意可能会被误解。这也是为什么在剪辑的过程中有一个参与了原始拍摄的人加入进来很重要的原因，或至少要让这个人有机会签字同意。通常，导演或制片人会保持这种统观全局的视野，但是成本的削减通常会导致一部分制片的工作被转让出去，从而将纪录片的剪辑包装与拍摄过程有效地分离开来。当这种情况发生时，所有剪辑方面的决策都是由那些与拍摄过程并无直接关系的人来决定的，这是很危险的。（同样的原因，一个在后来剪辑的过程中才开始参与工作的撰稿者或顾问，应该回头参考一下原始剧本和没有经过剪辑的原始素材。）

在剪辑的过程中，尤其是在压缩采访长度的时候，制作者要小心确保内容的准确性。看似简单的一件事，例如从采访的末尾拿出一句话放在开头，可能对整个电影的论证是有利的，但一旦它歪曲了采访本身所传达的意思，就不能这样做。“你总得尽力考虑什么时候背离了原始材料的意思”，制作人山姆·波拉德（第 22 章将谈到他）说：“不要这样操纵材料，使其变得像个谎言。”

Chapter 6

个案分析

CASE STUDIES



理解纪录片最好的方法之一是对它们进行研究分析。你需要租赁或购买一张 DVD 影碟(或家用录像带),然后准备好花上几个小时的时间去分析每部电影。准备好一打纸和一支笔,或者将你的电脑屏幕一分为二,这样可以边看影片边在一旁打字记笔记,你还需要在影片放映每一帧时在计时器上盯着时间。

首先,注意片名。它让你产生了什么样的观看期待?然后,记下这部电影的长度。你可以先粗略地将片长的总分钟数划分为四部分。对于采用三幕式戏剧化结构的影片(或只是按三幕式的节奏),在很多情况下(但绝不是所有情况下)很有可能——第一个 1/4 处的结尾大致与第一幕的结尾相呼应;第三个 1/4 处的结尾与第二幕的结尾大致呼应;第四个 1/4 处的结尾,或稍微靠前一点的地方,是影片的第三幕的结尾,剩下的时间都主要用来解决问题。(情况很少这么简单,但是我发现这确实为开始勾勒电影的结构提供了一个很好的衡量标准。)你要边观看边注意角色:谁出现了?他们在影片中的作用是什么?留意一下你在什么时候感到困惑,然后再看导演是否或在何时解答了你的疑问。也要记下你在什么地方和因什么原因感觉到角色或情节上的张力或对其产生关注,以及这种张力是否(或如何)被解决。

6.1 个案分析:《美国女儿越南妈妈》

获得2003年奥斯卡提名的影片《美国女儿越南妈妈》片长大约78分钟。之前说过，这部影片讲述了一个在美国田纳西州长大的美亚混血儿海蒂·巴布去越南寻找曾抛弃了她的生身母亲的故事。影片使用的素材包括了实拍镜头、文献资料片段以及照片(包括个人收藏品)和采访。

导演盖尔·多尔金、维森特·佛朗哥在越南对巴布拍摄了约一周的时间。巴布回美国后,他们继续留在越南拍摄了一些镜头。回到美国后他们对巴布进行了跟踪采访。"事情发生得太快了,的确我们当时还在收集资料呢。"多尔金说,"我们带着我们拥有的故事回到美国,然后开始对巴布在美国的经历的背景故事、孩子被领养的经过以及那位母亲有可能经历的事情进行研究。当我们收集全了所有的资料并开始审视它们时,我们不得不说,'哇,我们居然有这么多材料,现在该怎么处理它们呢?'"

这个时候,导演开始与投资者联系。这些投资者想知道这部电影将遵循什么样的结构。"他们不要剧本",她说,"但是他们想清楚地知道我们将如何讲述这个故事。"两位导演不想严格按照时间顺序来讲述这个故事，即从1975年巴布被越南母亲抛弃一直讲到她们1997年的团聚。"我们面对的是一个人的记忆。它太难以捉摸了。"多尔金说,"海蒂关于她和她母亲在一起时的记忆——她在影片中不同的地方说,'这些记忆是非常遥远的'、'这些记忆令人很痛苦,我到越南以后这些记忆才逐渐愈合'。"因此,导演决定用巴布的越南之行来结构影片，利用此行中的一些时刻来激发她对过去的回忆。"我们一直在拍摄这样一个复杂的旅程。用这样一种结构让我们想清楚在这样一个复杂的旅行中应该讲述怎样一个故事。"

这部影片的剪辑工作花了大约一年的时间(金姆·罗伯特〔Kim Roberts〕剪辑),最终版本为三幕式戏剧化结构的纪录片提供了一个很好的例子。但注意,下面的计时和分析都是我而非导演本人做的。导演多尔金说结构这部影片的过程是逐渐演进式的，而且尽管他们也试图在电脑上将已有的材料列出提纲,"但最终,在Avid或任何非线性系统(数字剪辑)中,你可能会在

剪辑台上对实际素材的结构进行反复实验以更清楚地理解影片。”

第一幕 / 片头

在片头的第一帧画面上将计时器清零(00 分 00 秒),银幕上出现字幕(背景音乐开始播放),介绍影片的基本信息:1975 年,美国政府发起了“婴儿抢救大行动”,2000 多名美亚混血儿被带到美国等待领养。接着是战争的资料影像,同时响起越南语的画外音,出现英文字幕:“那时候的各种传言都让我非常害怕。如果我没有送走我的孩子,”——这时我们从画面上看到说话的人是一个老女人——“我和孩子都会死的。”一些资料镜头过后,我们听到了另一个人的讲述,这个人是个年轻的女人。她回忆了她被家庭抛弃的经历。“她怎么能这么对我呢?一个人怎么能那样抛弃她的孩子呢?”几个飞机飞过的资料镜头之后,出现片名:《美国女儿越南妈妈》。简单来说,在这个片头场景中,我们看到了引发事件(母女分离),主角和她的对立面(女儿和母亲)以及对她们之间将要发生冲突的一种暗示。

在标题和开头字幕过后,影片以一个越南岘港海滩的画面开始,然后我们知道了更多关于海蒂母亲的信息。她 20 年来一直在想念女儿。她说:“找到她就如同重生一样。”我们知道海蒂也一直渴望着团聚,并且现在正在准备去见她的母亲,这是她们母女 22 年来的第一次见面。这次团聚就是影片的叙事链。现在正是这个叙事骨架推动着故事向前发展。这条叙事链一旦启动,导演就可以自由地迂回到过去进行叙述。例如,海蒂坐在飞机上——她将此称作“回家”,海蒂·巴布告诉我们这次旅程勾起了她很多旧时的回忆,并说:“我 1968 年在岘港出生。”导演利用这个开头返回到过去。于是我们知道了更多关于巴布的身世(她母亲说她没有父亲)、战争以及她母亲决定将她送走的原因。(注意导演在这里只想告诉我们一些这时我们需要知道的信息,随后,我们将了解更多关于巴布父亲的重要细节。)

巴布的母亲将她带到孤儿院,告诉她“必须永远不要忘记”(06 分 02 秒)。这是影片中第一个转折点。这也为导演探究美国“婴儿抢救大行动”这个历史问题以及这一政策在美国意味着什么提供了动机。在这部分中,讲述人之一是陈香茹(Trans Tuog Nhu),她的身份是一名记者。她和她的丈夫说

即使是在那时他们也知道这些“孤儿”中有一部分是有父母的。通过资料镜头我们看到当时的美国的社会工作者正在强迫越南母亲放弃她们的孩子，这个细节增加了巴布和她母亲的故事的复杂性。（注意，陈香茹在这个故事中不仅仅是一个专家，她同时也为海蒂和母亲的团聚发挥了作用。）

影片进行了 10 多分钟以后，巴布描述了她如何见到养母并随她去了田纳西州，同时巴布说她认为自己是个美国人。这个场景随着巴布说，有人告诉她“如果别人问你出生在哪儿，你就说是南卡罗利纳州的哥伦比亚”而发展到了高潮（16 分 27 秒）。

但是巴布的生母已经开始寻找她的女儿了。碰巧的是，她写了一封信给一位美国人，而这个美国人正巧认识陈香茹。通过陈香茹，这位母亲的信被送到了霍尔特领养机构。同时，20 岁左右的巴布也在寻找她的生母，并且也找到了该机构。她联系了陈香茹。然后她们一起制订了去越南和母亲团聚的计划。这是第一幕的结尾，影片基本上进行到了四分之一处。记住，一旦导演启动了叙事链，他们就可以自由地运用第一幕来讲述背景故事，介绍影片的角色是谁，她们如何被分开的，以及如何才能实现团聚。

第二幕

第二幕开始时，陈香茹和海蒂·巴布正在飞往越南的飞机上。巴布开始担心：她现在已经是一个十足的美国人，不知道她的亲人们到底会是什么样子。在这一幕中，导演展现了巴布在她的家乡越南是如何的不合时宜。他们描述了她见母亲之前紧张的心情以及她对这次会面所抱的极大的期望。“见面对于减少双方的痛苦都有帮助”，巴布说，“它将使所有不美好的记忆消失，过去这些年也将没有任何意义。”

在大约第 24 分钟时，巴布和导演一起见了巴布的母亲以及其他家庭成员。如果这一刻更早一点到来，观众们就不一定会像现在这样做好了充分的准备去感受它了。我们被这次团聚深深吸引了，因为我们已经知道了一些关于巴布和她母亲的情况，我们开始对更多没有被回答的问题感兴趣：巴布的养母在哪儿？她的父亲是谁？巴布的期望能实现么？

海蒂·巴布和她的妈妈，来自《美国女儿越南妈妈》。照片由该片制作者提供。

影片中团聚的场景持续了一小会儿，导演就用另一个采访叙述作为契机转到过去。“我过去一直想找到一种被人无私地爱着的感觉”，巴布说，“但是我从来没有从安（巴布的养母）那里得到过。”这次，导演对过去的挖掘让我们看到了一次痛苦的回忆：巴布和她养母之间越来越紧张的关系导致她在大学时与养母决裂。通过传递这个信息，导演使目前正在上演的越南团聚场景意义更加深刻：巴布已经感觉自己被两个母亲抛弃了，因此这次与生母的团聚意义更不一般。我们带着这个新的信息与巴布一起回到越南，探亲事件还在继续着。

第二幕仍然延续了这种基调，影片不断地在故事与导致这些时刻发生的事件之间寻找着平衡。我们了解了巴布的丈夫和她的两个孩子，以及巴布的生父——一位美国士兵。我们也看到了探亲过程中新的复杂性。巴布开始想家了。她无法接受越南的贫困和机会的匮乏，并开始怀念美国的生活赋予她的一切。

这个时候，事件本身加重了巴布的故事的分量，因为她的越南家庭已经开始向她要钱了。作为观众和巴布的文化翻译，陈香茹解释说，海外亲戚对越南人来说是一条非常重要的补给线。但是巴布说她不想成为任何人的救世主。她来这里只是为了团聚（50 分 00 秒）。我们意识到巴布和她的越南家庭在对这次探亲的意义的理解上有很大的不同，这时他们之间的紧张关系也越来越明显。巴布对她的生母越来越不满，对家人对她的关注也感到忍无可忍，最后她说：“我要离开这里。”

第三幕

最糟糕的事情就要来了，这也是第三幕如此打动人心的原因之一。（与

通常的误解相反，问题的严重性在第三幕时仍在加剧，直到事件或冲突达到了最高点。只有在最后几分钟的时候才会有解决方法。)陈香茹要离开了，因此一个新的翻译前来帮助巴布和她的家庭进行协商。这是一个漫长而痛苦的会议，在这里，所有的误会达到了顶点。巴布的兄弟们让她把母亲带到美国，然后他们建议她每月寄来一定数额的钱以尽她作为子女的义务。巴布生气了，发怒了，甚至拒绝母亲的安慰(63 分 36 秒)。面对导演，巴布说出了和她刚开始启程时几乎完全相反的观点："我希望我只保留以前的记忆——它们是如此美好。我真希望从未有过这次旅行。"最后她离开了越南。不久以后导演去美国罗德岛采访她时，她甚至不确定是否要给她的生母写信，"我真不知道该说什么"。第三幕或是在巴布离开越南的时候(没有在银幕上显示)或是在这个时候(75 分 00 秒)结束的。虽然她达到了最初的目的——和她的生母团聚，但她在和生母构建一种良好的关系或是"抹去"不好的对过去的记忆方面没有成功。从某方面来说，这两个女人之间比故事刚开始的时候更加疏远，因为她们已经不希望能再次团聚了。

解决方法

这部影片的解决方法是以简短的收场白的形式进行的，它以一行字幕——"两年后"开始。观众看到巴布和她的孩子正在看望她的养祖母。在一个采访中，巴布总结了她现在对越南家庭的感情。"我想我已经把跟他们之间的门关上了"，她说，"但是我没有把门锁死。它只是关着，没有上锁。"也许正是因为这个结尾的模棱两可，它是对影片开头故事的一个很好的解决。

6.2 个案分析：《轮椅上的竞技》

在圣丹斯电影节上获得观众最喜爱纪录片奖和评委会特别剪辑奖的影片《轮椅上的竞技》是现代纪录片的一个绝佳典范。在充满活力的声音和一些运动竞赛中蕴涵着关于脊髓损伤的科学信息和对残疾人不露声色的观

察。像《美国女儿越南妈妈》一样,《轮椅上的竞技》也大体遵循了三幕式戏剧化结构。“在拍摄中,我们讨论的是剧情片而不是纪录片。”合作导演兼摄影师亨利·阿力克斯·鲁宾(Henry Alex Rubin)在该片的网络宣传资料中说。他以剧情片《霹雳上校》(*The Great Sntini*)和《洛奇》(*Rocky*)的剧本为例,说:“我们努力遵循一种老的剧本创作方法——展现,而不是讲述。”《轮椅上的竞技》有多个主角和两条故事线。第一条故事线(也是最明显的线索)是美国队和加拿大队之间的对抗,两队分别由美国选手马克·祖潘和加拿大教练乔·索雷斯(美国人)带队。第二条故事线是刚刚受伤的凯斯·加维尔如何适应他半身麻痹的生活。影片时长 82 分钟,影片用真实电影手法拍摄的镜头、采访和对动画的使用赢得广泛赞许。

第一幕 / 片头

影片开始,画面淡入。一个坐着轮椅的人(后来知道是祖潘)正在脱掉牛仔服,换上比赛服。此时没有音乐或画外音,只有自然声。一行字幕出现在画面上,然后这个人换掉 T 恤衫,转动着轮椅出画。在一系列字幕与画面的交叉剪辑中,我们看到了另外三个人。其中两个模仿着人们对他们的轮椅的反应,其中一个说“他们说‘很高兴看到你出来’”,并接着说,“那我的应该在哪儿呢?衣柜里?”第三个人只有半截腿,正在上一辆面包车,他说:“我能做的事别人很有可能从未想过我能做到,我能做饭和开车。”最后,车库门打开,我们看到第一个人(祖潘)坐在特制的椅子上,表情很不友好。这时响起了他的画外音,他(在一个体育馆里进行的采访中)说:“我去接近他人,聊着一些无聊的话,他们就‘啊,啊,啊’的样子。然后我就说‘怎么,你不会打一个坐在椅子上的孩子?你他妈要是打我,我也会打你的!’”这时音乐响起,随即我们看到一群轮椅橄榄球运动员正在一个室内场地上相互激战,直到一个人的轮椅翻倒,这时队员们开始欢呼,片名出现:《轮椅上的竞技》(2 分 55 秒)。这个开场有效地介绍了一些(但不是全部)主要角色(从他们的态度,而不是名字上),并为下面的故事提供了一个无礼的硬汉的基调。

紧接在片名之后的是两个裁判员介绍四肢瘫痪的运动员的橄榄球比赛。此项比赛起源于加拿大,最初被叫做“轮椅上的竞技”(murderball)。我们

看到在一个人(在影片中是马蒂,美国队的后勤人员)介绍比赛使用的器具时,旁边有人正在修理队员们的轮椅。祖潘(还没有显露身份)则告诉了大家一个事实——大多数队员都有颈伤,这引出了一段动画片,展示运动员受伤的位置和被植入他们脖子里的"支架、金属片和螺丝钉"。比赛从动画片段淡入到一个队员脖子上的疤痕,从而过渡到下一个重要的讲述——一个至少会让有些观众感到困惑的讲述。"最大的误解",祖潘说,"是,'你是个四肢瘫痪者?我本以为你们的胳膊都动不了。'我就说,'是的,我四肢都有损坏的部分。'"然后从赛场上一名队员的镜头又一次淡入一段动画片,这段动画片让我们知道了脖子的损害部位越靠上,这个人的移动能力越弱。"根据所能运动的部位的情况",这些队员们被赋予不同的分值,从 0.5 到 3.5 不等。(我们看到的这四个男人的分数可以从他们头上的数字看出,分别是:3.0,2.0,2.0,1.0)四个在赛场上同时出现的人,总分不可能超过 8 分。

在介绍了一些关于比赛的基本信息以后,导演开始介绍队员(更多的讲述)。介绍方式包括和他们谈话以及简短的字幕介绍:"安迪/撞车/10 年之前","霍格西特/拳击/13 年之前","祖潘/车祸/11 年之前"。 我们对祖潘的进一步了解是通过对他的父母(4 分 12 秒)、橄榄球队队员和酒吧里一些朋友的采访。我们也看到祖潘在像是旅馆大厅的地方跟一些人胡闹。当一个人连人带轮椅朝后倒下以后,站在一旁的一对年纪稍大点的四肢正常的夫妇问摄像师:"需要我们叫保安吗?"这一幕是在何时何地拍摄的并不重要。但将它放在影片的这个位置很有意思,因为它不仅显示了祖潘爱胡闹,也显示了正如安迪之前说的那样"人们会说非常愚蠢的话"。

影片开始 6 分钟后,导演开始讲述第一个故事——美国队和加拿大队之间的对抗赛开始。通过画面上的字幕和标语的镜头("哥德堡 2002 年轮椅橄榄球世锦赛")和队员们的镜头,我们知道了共有 12 个国家参赛,美国在过去 10 年中一直占据首位。这些是他们需要继续捍卫的东西。

7 分半钟的时候,我们终于看到了祖潘的劲敌:"乔/脊髓灰质炎/43 年前"。通过访问乔的家,我们看到了他挂满战利品的墙,听到了他的外甥和妻子对他的评价,并且通过新闻报道,我们知道了乔·索雷斯是世界上最好的残疾人橄榄球运动员。但当他越来越老并被美国队辞退时,他开始执教加拿

大队，和美国队比赛。“美国，你需要学习一个新的方法了。”他冷漠地说。对此，祖潘在一次采访中回应道：“如果在路边，乔的身上着火了，我是不会去帮他灭火的，因为这样会亵渎他。”

9分55秒的时候，加拿大和美国队都进了哥德堡决赛。导演以字幕提示来增强影片的悬念：“乔将第一次面对他之前的美国队员。”换句话说，这并不是一场一般的比赛。但是，在增强了主要故事的张力之后，导演又转换到另一个场景，借助动画片来让鲍勃·卢加诺（现在只知道他的姓名——我们仍不知道他是如何失去四肢的）介绍更多的比赛规则细节。这个信息所选择的位置很好。如果是在更早的时候，这些细节信息可能不会被观众注意，因为那时候很多信息都争先恐后地要得到观众的注意。现在我们知道是队与队、人与人之间的对抗，我们想花点时间知道更多的比赛规则。而且，因为这些规则都是新的，观众也做好了在比赛中仔细观看加拿大和美国的决赛的准备。比赛异常激烈，摄影机镜头穿梭于轮椅上下，影片的剪辑（剪辑师是杰弗里·里奇曼〔Geoffrey Richman〕和康纳·奥·尼尔〔Conor O'Neill〕）是一流的。导演通过字幕、挂钟，以及不时切换到教练和观众的镜头浓缩了这场竞争激烈的比赛。在影片的13分21秒处，加拿大队赢了。美国人开始嘲笑乔·索雷斯：“伙计，背叛你的祖国的感觉怎么样？”他看起来很伤心，这暗示了一层新的复杂性。

影片才刚刚开始——我们只看到了第一幕的中间——因此导演应该快速将故事和悬念向前推进。注意他们之前没有设定一个具体的目标，只是一直在展示一场美国队和加拿大队之间的比赛，一定程度上也体现了祖潘和索雷斯之间的对抗。紧接着加拿大队在哥德堡的这场胜利之后，导演（通过字幕）告诉我们美国队和加拿大队将在2004年希腊雅典的残疾人运动会上再次见面。因此，对抗又有了一个新的焦点，一个新的目标。这个新的对抗推动着镜头转到阿拉巴马州的伯明翰，到美国队的训练营。

我们知道了教练要从500名队员里面挑选12人来参加希腊的比赛，虽然这不是故事叙述的一个主要张力点。这个训练营似乎更是一个进一步了解这些球员的机会，更重要的是，进一步了解残疾人这个群体的机会。在影片的17分41秒，安迪介绍了这些队员内心的一个转化：“每个受伤的人都

认为他们将来会再次站起来走路。”他说，并解释说这阻止了他们的前进。霍格西特谈论了他脊髓刚受到损伤后两年的艰难。在一组快速镜头中，导演开始介绍一个新的地方——一所康复医院。在影片 18 分 30 秒的时候，我们从一个年轻人的身后可以看到他脖子后面有一个很大的伤疤。然后我们正面看到他了，并毫无感情地看着他周围陌生的医院环境——他是“凯斯/越野车车祸/4 个月之前”。

凯斯这个角色对这部影片很重要。如果没有他，你看到的只是一些不平凡的运动员，他们经历过了从创伤到发展出新的能力的过程。“无论是从叙述上还是从情感上，他都赋予影片一个支点。因为如果没有他，你不会知道其他那些队员失去了什么。” 该片的合作导演和制片人达娜·亚当·夏皮罗（Dana Adam Shapiro）在宣传资料中这么说。在喀斯乐康复中心（Kessler Institute for Rehabilitation，拍该大楼的一个外景镜头交代了这一点），凯斯为完成一些基本的动作（如让自己坐下来，解开鞋带）付出的努力正是橄榄球运动员们所付出过的努力的缩影。这种表现方法比任何语言都更有力。有趣的是，是凯斯的故事而不是比赛划分出了影片的结构。在第一幕结束的时候，我们看到凯斯才刚刚开始他的康复之路。

第二幕

当影片转移到主要的故事线索——比赛的时候，第二幕开始了（这是我个人的分析，未必与导演的想法一致）。大概在影片 21 分钟的时候，我们看到教练乔·索雷斯正在他佛罗里达州的家里。这时他正在举办美国橄榄球超级杯大赛（Super Bowl）的一个聚会，而我们也第一次看到了他的儿子罗伯特。这个运动铁汉型的男人和他勤奋好学、爱好音乐的儿子之间的关系，不管从个人感情上还是专业上，都增加了索雷斯的故事的复杂性。例如，在烤肉的时候，他好像离他的儿子很远但又很需要他的儿子。不久，他告诉他的加拿大队队员们：“一年半以来，我们已经凝聚为一个最牢固的家庭，最牢固的第二个家庭。你们也是我的孩子。”这个关于索雷斯和他的家人以及朋友们在一起的场景持续了大概 5 分钟。

在大约 26 分 30 秒的时候，导演将注意力转向了索雷斯的对手——马

克·祖潘。我们也看到了马克的个人生活——游泳、和女朋友外出。这也引出了另一个问题——受伤后的性爱问题。导演将镜头切回医院，凯斯正在问一个医生他的性能力能否恢复。他的医生，一个正常人，给他推荐了一个指导视频（由这位医生主持讲解的）。接着导演将镜头切到他们自己拍摄的一段残疾人谈论性能力的镜头，然后安迪·科恩和斯科特·霍格西特也出现了。斯科特问："你能行吗？"对这些人来说，他们能行。之后他们（以及视频中凯斯的医生）提供了一些细节。这一场景也持续了约 5 分多钟，然后影片再次返回叙事链——美国和加拿大之间的对抗赛（31 分 40 秒）。此时字幕提示："加拿大队的训练/残疾人运动会的 8 个月前"。（请注意这部影片中对指示标的运用非常有效，它们在影片需要返回叙事链的时候时不时提示我们故事中的人物、事件尤其是时间的信息。这样就能够让观众重新回到故事的主线上来。）

影片没有在训练营上花费太长时间。在一个索雷斯和他的队员在一起的简短场景中，他正在向队员说明他对纪律的要求。由此引出了采访索雷斯的镜头，他说他的父亲是个警察，经常狠狠地打他。而他自己对待自己儿子的方式，他说完全不同。在接下来的场景中，我们看到索雷斯和他的妻子在一个周年纪念晚宴上。索雷斯见到了他的姐妹，从而得知医生正为他遭受压力而担心。接下来一组快速蒙太奇展现他反复无常的训练，而字幕提示索雷斯患有心脏病（35 分 00 秒）。在医院病床上，他看起来很孱弱，但导演不是无缘无故地要让观众看到这一刻。到 36 分 25 秒的时候，我们知道索雷斯已经脱离了险境，接着影片场景转到了马克·祖潘的高中同学十年聚会。

请注意从我们看到比赛到现在已有多长时间——比赛是影片的叙事链但不是重点。随着结构的展开，我们了解了这一系列关于聚会的镜头实际上是关于马克的车祸（11 年前）以及他和他的朋友克里斯多佛·艾戈之间关系的疏远。在他出车祸受伤的那天晚上正是他的这位朋友在开车。这个连续镜头引出了对祖潘的采访，他在采访中回忆了他刚从康复中心出来时的艰难日子。这也转过来在 42 分 15 秒的时候将镜头自然地过渡到了凯斯，他也处于同样的康复阶段。在康复中心待了 10 个月以后，他要回家了。这是电影的中间点（再次注意它是以凯斯的行程为固定点的）。场景是在一种成功的格

调中开始的，但却以沮丧结尾，因为凯斯意识到："以前的正常生活永远不会再有了。"（46 分 12 秒）。

镜头切到了一幅有奥运会标志的标语上，这也是一个新场景的开始，"美国湖岸基地 美国官方训练基地"。离比赛开始还有 6 个月，美国队已经在做最后的冲刺训练了。这个场景的剪辑具有很大的张力，我们看到的所有角色都加入到了 2004 年残奥会比赛的队伍中。营火少女团的来访使导演有机会给观众介绍更多关于鲍勃·卢加诺的信息。（请注意你不需要马上将每个人都介绍一下，也不需要以同样的方式介绍每个人。在最近的几部纪录片中，如《拼字游戏》和《生于妓院》也以多个主角的叙事方式见长。这些影片很值得观看，你可以看看它们是如何处理人物介绍和故事线索之间的平衡以避免信息重复的。）

在 51 分 40 秒的时候，教练乔·索雷斯出院了。在返回罗德岛——他儿时的家乡的途中，他讲述了更多关于自己的故事。他出生于葡萄牙，他说自己有一个美国梦——换句话说，这给他现在执教加拿大队的事实平添了一些复杂的情感。但是当我们看到他在屋子里和孩子们一起玩耍的情景，我们有一种感觉：乔变了。这点也得到了他的姐姐们的证实。我们看到他对儿时的邻居大肆夸奖自己的儿子。（尽管这样的转变对一部好剧本很重要，但绝对不能人为制造或夸大。如果它确实发生过，很好；如果没有发生过，你是没有向观众暗示它发生过的权力的。）这里，发生在索雷斯身上的变化回避了一个问题：他还有带领加拿大队赢取胜利的优势么？

54 分 39 秒的时候，影片的场景转到加拿大的温哥华。画面上字幕继续显示着倒计时："离残奥会比赛还有 3 个月，美国队和加拿大队将要正面较量以决定谁是 1 号种子选手。"这是我们第一次听说这场中期比赛（我们的目标一直是残奥会）。这样做确实有点冒险。你绝不会想让差不多同一场比赛在三个地方上演三次：每场比赛的悬念、风格和目的应该是不同的，而且各有各的重要性。（例如，你不会想将一场奥运会比赛作为影片开端，接下来再拍摄两场表演赛，而这仅仅为了表明双方对抗还在进行中。）这里，导演巧妙地运用这场比赛来让我们记住那些标分、队员，并让我们为观看奥运比赛做好准备（我们已经 40 多分钟没有看过真正的比赛了）。首先，影片运用交

叉剪辑让我们分别看到比赛的两个核心人物——乔·索雷斯和马克·祖潘，他们都表情紧张。然后，影片运用了一种与表现之前的比赛稍微不同的剪辑方式。这一次美国队获胜了。因此，在他们去参加残奥会比赛的时候，彼此之间的实力和地位已经发生了变化。在赛后的一段同期声镜头中，祖潘提醒我们离残奥会开始还有两个半月的时间，这场比赛只是一场热身赛。最后，保留这个场景的一个关键原因，是因为在影片的 58 分 00 秒，输掉了比赛的教练索雷斯接到儿子的一个电话，请他马上回去参加一个中提琴音乐会。这个场景用非常视觉化的手段表现了索雷斯的变化，这种方式比在普罗维登斯的谈话更有说服力。

在接下来的场景中，也就是影片进展到大约一小时处时，凯斯参加了一个马克·祖潘带领的残疾人橄榄球队的演示会，这样一来，故事 A 和故事 B 便很好地交汇在了一起。第二幕以凯斯努力试用一个专门为橄榄球运动员设计的轮椅结尾。

第三幕

导演利用一场“美国奥运会媒体峰会”（一个新闻会议）来向观众说明更多关于雅典残奥会的情况。在这一场景中马克·祖潘描述了他访问康复医院的经历，并说看到其中一个病人凯斯的反应很是满意。这个事件插入得非常好，部分原因是因为它向我们表明了这些事件发生的顺序是真实的。在这里，影片已经推进到了残奥会前一个月（65 分 14 秒）。导演在这个地方给了大家一个喘息的机会，我们看到了队员们的一些恶作剧。导演也消除了一些观众可能会有的对残奥会（Paraolympics）和特殊奥林匹克运动会（Special Olympics）之间区别的疑惑。然后，影片推进到赛前一星期，我们得知祖潘邀请了克里斯多佛·艾戈来观看他的比赛，这一事件将此前几个场景的线索交织在了一起。艾戈去雅典的时候，还有一个小小的插曲（加进这个插曲，可能一部分目的是为了让观众想起艾戈是谁以及为什么这次见面很重要）。

在影片 71 分 00 秒的时候，残奥会的时刻来临了，这也是本片的高潮。影片将这场比赛剪辑得不同寻常：得分、人们欢呼、比分发生变化，这时赛场的自然声音被一种很安静的音乐所取代。这种效果很有感染力，而随着音乐

渐强，赛场的自然声音也逐渐出现直到结尾，这时张力越来越大，加拿大队领先。75 分 00 秒，比赛结束。这时导演将镜头聚焦在美国队员身上。家人和朋友正在不停地安慰他们，紧接着出现了一个苦乐参半的结局：美国队没有赢得金牌（他们获得第三名），但加拿大队也不是第一——他们屈居新西兰之后，最终名列第二。

尾声

我们看到队员们一起旅行，听到语速很快的画外音解说一些人如何受伤的故事。渐渐地我们理解了他们说的是在弗吉尼亚的沃尔特·里德陆军医院（Walter Reed Army Hospital）中接受治疗的老兵。这些老兵是在伊拉克战争中受伤的。在一声“美国橄榄球队万岁！”的欢呼中（79 分 00 秒），影片渐渐淡出。导演打断片尾字幕，用一系列插画来告诉观众那些主要的角色，包括凯斯和小罗伯特，“他们现在在哪儿”。

6.3 个案分析：《超码的我》

《超码的我》获得了 2004 年的奥斯卡提名，而且是有史以来票房最高的几部纪录片之一。《超码的我》是一部幽默、发人深省、节奏紧凑的科学纪录片。我们或许最好把这部影片叫做一篇论文，但是它有主角（导演摩根·斯伯利克，他在 2004 年的圣丹斯电影节上凭借该片获得了最佳导演奖），有目标（来看看如果一个人 30 天只吃麦当劳会发生什么）。他遭遇的反对不是来自个人，而是来自这种饮食可能对他的身体健康造成的影响。而这种影响可能迫使他不得不早日结束这次实验。从第一帧画面到片尾字幕，影片时长 95 分钟。

第一幕 / 片头

第一个画面呈现的是孩子们唱歌的情景，并由此引出一些快餐店的名

字。在用字幕显示了麦当劳创始人雷·克劳克(Ray Kroc)的一句话之后，一个专业的叙述声音(后来知道讲述者是摩根·斯伯利克)告诉我们："在美国，任何东西都会变得更大。"在一个快节奏、充满事实依据的背景下他描述了这个问题："现在大约一亿美国人都有超重或肥胖的问题。而在这一亿人中，美国成年人就占到六成。"他指出了造成这种状况的一个原因：在他成长的过程中，他的晚饭每天都是由他的母亲做的。而现在，他说，每家人都一天到晚在外面吃，为此付出的代价则是他们的钱包和腰围。他对代价之一作出这样的提示："在美国，肥胖已成为仅次于吸烟的导致死亡的主要因素。"

接着斯伯利克介绍了一桩激发该影片拍摄灵感的案子："2002 年，一些美国人因为无法忍受超重带来的烦恼，做了他们应该做的：起诉快餐这些破玩意儿。"他用一个杂志封面和动画效果来说明案子的基本情况。这个案子的控诉方是两个十几岁的女孩：一个 14 岁，高 5 英尺 6 英寸，体重 170 磅；一个 19 岁，高 5 英尺 6 英寸，体重 270 磅。这听起来令人吃惊，但斯伯利克说"意想不到的"事情以前发生过，人们在控诉麦当劳"卖给他们这些食物，而这些食物是他们大多数人从一开始就知道对自己不好。"但是他提供了一些证据证明我们最终还是吃了它，全世界范围内无数人都是这么做的。回到案子本身，他重点解释了法官的一句话，分析出来以后是："如果这两个年轻人的律师能够表明麦当劳想让人们一天三餐都吃麦当劳，并且证明这样做确实很危险，那么他们就可以提出索赔了。"斯伯利克抓住这个挑战，但也提出一个问题——同时也是贯穿整部影片的一个主题："个人责任的终点是哪里？公司责任的起始点是哪里？"

3 分 48 秒，我们第一次在镜头前看到斯伯利克，这时他正在设计他的实验："如果我连续 30 天都只吃麦当劳，结果会怎样呢？我会突然步入肥胖的美国人的行列中么？这样做真的有危险吗？就让我们一起来看看吧。我准备好了。让我超码吧。"(4 分 04 秒)。这个 30 天只吃麦当劳的规则既是影片的叙事链又是影片的叙述框架。一旦启动叙事链，导演便可以迂回讲述一些其他的事情。单单这些事情本身可能不足以吸引全世界范围内的观众。(而且同样一个 30 天的实验，如果让为快餐店或麦当劳卖力的人来做，很可能就没这么有说服力。斯伯利克带着我们开始了这次令人可信的体验之旅，

是因为他似乎很坦诚地公开了这个灰色领域，正如影片后面所描述的。）

在开场片头之后，斯伯利克花了些时间来介绍他自己的身体状况。有三个医生、一个营养师和一个生理学家一同证实他非常健康。他们对实验并不感到惊讶，因为他们认为仅在30天里只吃麦当劳不会产生什么太严重的后果。大约在影片进行到10分半钟的时候，斯伯利克给自己设置了一个新的障碍：因为超过六成的美国人从不进行锻炼，所以他除了日常的行走也不进行额外的锻炼。（这样就转移到了别的话题，关于一般意义上的步行，在曼哈顿行走和在曼哈顿一路走去可以看到多少麦当劳店。）

在影片12分03秒的时候，影片回到了主线即叙事链上，我们见到了斯伯利克的女友艾丽柯丝，一个素食厨师。她为导演斯伯利克准备了实验前“最后的晚餐”，这是银幕上众多章节中利用的原创艺术作品之一。1分多钟过后，实验开始了，画面上用字幕标出“第1天”。一个镜头是：斯伯利克要了一份烟肉蛋堡吃起来。（这里，像贯穿整个影片的几个地方一样，他以音乐作为间歇来打破各种叙事障碍。这些间歇很重要，它们增添了幽默感并给人以喘息的空间，让观众有机会处理一下信息。）在一个快速镜头中，我们看到斯伯利克写下他吃了什么。我们至少需要看过一次这种记录的过程，因为它是实验的一部分——这个日志给营养师提供了计算他所摄入食物量的数据。然后我们看到斯伯利克在街上询问人们对快餐的看法。这些采访散落于整部影片中的不同位置，它们也为影片增加了幽默感，改变了影片的节奏，同时也提供了一系列应该说是“典型的”反应。

在影片第15分钟的时候，斯伯利克一边在麦当劳排队，一边将他的实验的规则扩大（他对着镜头向他的摄制组人员说话，也有照本宣读的画外音）。在这部分额外说明之后，他就开始大快朵颐地享用巨无霸了（灰色地带——他在享用一些快餐）。在15分47秒的时候，出现了影片中的另一艺术作品，标题是“控告这些王八蛋”。这时我们再次看到斯伯利克在街上进行采访，这次是关于这个案子的采访。被采访的三个人都认为这种控诉是可笑的——这个时候观众们或许也这么认为。斯伯利克采访了法律教授约翰·F·班茨哈夫。他是“反对食品产业的带头人”，并为负责这起案子的律师提供咨询帮助。斯伯利克指出在班茨哈夫当年反对烟草公司的时候人们也

认为他疯了，但最终他还是赢了。据此他给予了班茨哈夫的工作一定的肯定（用来平衡刚才大街上人们的反应）。班茨哈夫对于麦当劳为什么是一个特殊的目标这个问题给出了另外一个重要的细节上的支持：这家公司也针对孩子营销。

斯伯利克说，另一个担心孩子们的人是塞缪尔·赫希，本案中那两个女孩的律师。让我们通过这次采访来了解一下这个灰色的地带吧。在一个赫希的镜头中，我们听到斯伯利克问："你为什么要起诉快餐业呢？"这是一个长镜头，我们看到赫希想了想，笑着说："你是说除了金钱之外的其他动机吗？你是说你想听到一个很高贵的理由吗？是这样吗？"这位律师好像还要继续思考而无法立刻作出反应，这时斯伯利克便把镜头从他身上切走，赫希在影片中的画面就此结束。这很有意思，但可能更为重要的是，这种以不加修饰的手法来表现各种不同角度的争论的做法也在一定程度上使得影片更加吸引人。观众不得不呆在银幕前，始终保持兴趣地观看交织着的各个复杂因素，并从中形成自己的看法。

大卫·撒切尔是美国前卫生局局长。他介绍了"特大号套餐"的问题，这让斯伯利克（和其他的专家）能够挖掘在快餐份量大小中隐藏的问题。换句话说，斯伯利克是在建立一种论证，并试图让一个观点自然过渡到另一个观点。最后，在影片不到 21 分钟的时候，故事已经离开"叙事链"大约 5 分钟了。由此，接下来的镜头是斯伯利克驱车去了一家麦当劳，字幕显示"第 2 天"。

第二幕

在第二幕中，斯伯利克的实验才真正开始。对他来说，幸运的是他在第 2 天去麦当劳购餐时就被问到是否想要超大号的套餐。根据他设定的实验规则，他必须说是。（在这类影片中，可能会有一个诱惑，如果麦当劳在斯伯利克实验的第 4 天才问你是否想要超大号套餐的话，那么导演是否会用第 4 天的情况来代替第 2 天呢。当然不可以这样，因为你不需要将影片中的每一天都平均分配——总有些日子是很少被提到的——而你也不需要将主人公的一日三餐都展现出来。但是用餐的时间顺序应该是真实的，就像斯伯利

克的健康状况随着时间推移而变化一样。)请注意,斯伯利克在影片中是如何浓缩这个场景的:开始时他大笑着,亲吻着他重约 0.25 磅的汉堡包,称它为"天堂的一部分"。然后画面淡出,出现白色的字幕:"5 分钟后"。接着画面淡入:他还在吃。(这个视点是由画面和银幕上的时间标记来展现的,它强调了食物的分量确实很大。而对斯伯利克来说,把它们吃完也是不容易的。)接着画面再次淡出:"10 分钟后"。画面中斯伯利克说一阵"大号的胃痛"开始向他袭来。淡出:"15 分钟后",斯伯利克倚着车座而坐;淡出:"22 分钟后",他仍然在努力将食物吃下去。镜头切换,我们看到斯伯利克正将头伸出车窗外呕吐。一顿至少持续了 45 分钟的用餐过程被很好地压缩成了时长 2.5 分钟的一个场景。

大约 23 分 18 秒的时候,我们看到一个新的章节标题:有毒的环境。专家和斯伯利克向观众介绍了"长期吃廉价的高热量食物"、饮料贩卖机再加上依赖汽车造成的问题。第 3 天在斯伯利克简短地表达了对健康的隐忧之后,镜头切到了第四天,影片内容转到更深入的对肥胖症与抽烟对人体的危害的比较,还有麦当劳对儿童进行的营销。这个场景之后是另一片"芳草地"(或音乐插曲),我们看到斯伯利克在麦当劳的游乐场玩耍。

在 28 分 21 秒的时候,影片又展开了一个新的章节:影响。本章主要探究了儿童期的肥胖对其一生的影响——包括肝功能衰竭。在 30 分 38 秒的时候,斯伯利克将镜头切到 16 岁的女孩凯特琳,她正在一家快餐店里做饭。这里,斯伯利克举棋不定的态度似乎又给观众留下了一个思考的空间。在这个采访中,凯特琳说像她一样十几岁就体重超标的女孩,每当看到海报上那些"苗条、漂亮、可人的女孩"时,心里就会很难过,并且会想"难道我压根儿就不能成为那样的么?"她一边说,斯伯利克一边让画面上飞出很多苗条的年轻女子的图片,直到这些图片将她的脸盖住。就在即将被这些女子的图片淹没的时候,凯特琳总结说:"这不是真实的,不是一种现实的生活方式。"

斯伯利克是不是在暗示了凯特琳太轻易地把自己放弃了?情况可能确实是这样。因为在这个场景之后的另一个场景(32 分 07 秒)是一个颇具煽动性的演讲者贾里·福格尔正在讲述一个学校如何才能成其为一个学校。他通过吃赛百

味健康快餐成功减掉了245磅体重。一个像凯特琳一样从八年级起就开始体重超标的人反驳说这样减肥是不现实的，“我做不到像所他说的那样，每天都去赛百味，一天两顿饭每顿都只吃一个三明治。”

像是为了形成一种对比，影片接着切换到另一个场景。巴斯金·罗宾斯（Baskin Robbins）冰激凌产业的继承人约翰·罗宾斯（John Robbins）确实为健康付出了努力。根据画面新闻报道，由于冰淇淋食品太不健康，他放弃了这项买卖。罗宾斯作为一个健康生活方式的支持者，长篇大论地讲述了包括他的家人和本杰里[①]（Ben & Jerry's）冰淇淋的创始人之一在内的人们的健康问题。（影片中这个场景和除了麦当劳之外的其他快餐公司的镜头一样，扩大了影片的范围，使之不局限于一个公司，而将目光放在更为广泛的食物选择和健康的问题之上。）

在35分09秒，即实验的第5天。我们看到斯伯利克点了餐，但没有看到他的食物。相反，我们跟着斯伯利克走进了他的营养师的办公室。在这里我们了解到他现在每天摄取的热量为5000卡路里，这是他身体所需热量的两倍，并且他的体重已经增加了9磅。镜头再次转回到街上（约37分00秒），斯伯利克又采访了一些路人，他们谈了关于快餐（他们都很喜欢）和运动（只有一部分人在做）的问题。

大约1分钟过后，影片转到了实验第6天，我们看到斯伯利克正在洛杉矶点麦当劳的炸鸡块套餐。这一餐引发了我们对案件的再次关注和对麦当劳关于食品加工说法的关注。斯伯利克将麦当劳炸鸡块的生产过程用卡通的形式表现了出来。他说案子中的法官将其称为“麦当劳弗兰肯斯坦产品（McFrankenstein Creation）”。

再次回到实验中来。第7天，出现在画面中的斯伯利克开始感到不适。30秒后，切换到实验的第8天。他已经对他正在打开的鱼肉三明治感到恶心了。不到30秒后，切换到实验的第9天。斯伯利克正在吃一个抹着芝士的双层0.25磅的巨无霸，并且感觉“很压抑”。他已经感觉到不仅身体不适，而

[①] 仅次于哈根达斯的美国第二大冰淇淋制造商，公司的创始人本和杰里是中学时代的朋友。——译者注

且情绪上也出现了变化。接下来的场景是一个极端钟爱麦当劳巨无霸的人。这个场景与影片的论证无关,但是却很古怪和搞笑。

这时(43 分 00 秒),我们回到了早先提出的一个想法:麦当劳向孩子做广告。一位专家提供了以儿童为目标受众的广告的数量,并说明当遇到这种广告时,家长的言语是如何没有效力。另一位专家指出大多数孩子都知道"麦当劳"这个词,因此斯伯利克——在一个表现影片主题的场景中——对这个观点进行了测试。他让一群一年级的孩子来辨认乔治·华盛顿(George Washington)、耶稣基督(Jesus Christ)、温迪(Wendy,餐厅工作人员)和罗纳德·麦当劳(Ronald McDonald)的图片,同时用一个卡通片来对大公司在全球范围内花在直接媒介宣传上的资金进行展示。

在 46 分 34 秒的时候,我们再次回到实验上:第 10 天。但是我们又很快地离开了实验。在 47 分 02 秒的时候,一个新的标题出现了:"营养"。这个场景实际上不是关于营养本身的,而是关于想要在商店里得到一些营养信息是何等艰难的。就像约翰·班茨哈夫说的,如果人们没有适当的信息为基础,他们如何才能对自身负起责任呢?在 49 分 20 秒的时候(约是影片进展到一半的时候),影片又回到了实验上,这时斯伯利克正在做开始实验后的第一次血液检查。他现在体重 203 磅,比刚开始时重了 17 磅。

大约在 50 分 30 秒的时候,新的一章开始了:"为了孩子"。斯伯利克用画外叙述扩展了影片的论证:"在我们国家的学校里,快餐业的影响越来越明显。"这是一个很长的场景,他采访了位于三个州的三所不同的学校。在伊利诺斯州,午餐工作人员和索迪斯学校服务部(一家在全国范围内校区供餐的私人公司)的代表人似乎都相信学生们会对食物做出明智的选择,尽管斯伯利克拿出了证据证明情况并非如此。在西弗吉尼亚州,斯伯利克采访了由美国联邦学校午餐计划供应给一所学校的用餐。这里,学生们吃的是重新加热和重新包装的食品,每餐热量有时会超过 1000 卡路里。最后,斯伯利克来到了威斯康辛州的一所学校。这里,一家名为"天然烤箱"的公司为有"逃学和行为不端问题"的学生提供食物。这里的食物都不是油炸或罐装的,学校里也没有糖果或饮料机。(在这个时候看到新鲜蔬菜和水果是一种震撼,这也让我们意识到它们拥有着多么鲜亮的颜色!)管理人员告诉我们,学生们

行为素质的提高是很重要的。而且，斯伯利克指出，这个餐饮计划“和其他学校的午餐计划的成本几乎是一样的。所以我的问题是，其他人为什么不这么做？”（56 分 02 秒）

在这组午餐的镜头中，我们听到了对“天然烤箱”公司创始人的电话采访，他对斯伯利克的问题进行了解答：“对从学校获取了巨额利润的垃圾食品公司有很多人表示极大的抗议。”在我看来，这一步走错了，这本来应该是一个很有说服力的场景。与其他几位被采访的专家不同，这个人在谈论“垃圾食品公司”方面的资格没有得到确认。（我不是说没有，而是这里没有对此加以说明。）他传达的信息或许是符合事实而且百分百正确的，但我认为，一个更好的表达方式应该是通过事实说话，例如告诉我们快餐公司每年从国家的公立学校里赚到多少钱。（公司反对从学校里撤走是接下来的场景中是很有力的一个细节。这里，尊敬的马琳·坎特谈论了关于洛杉矶联合校区对饮料机的禁用规定。）

大约 57 分 08 秒的时候——影片的五分之三处，斯伯利克又回到了他的实验中。这是第 13 天，他在得克萨斯州，美国 15 大“肥胖”城市中有 5 个都在该州。第 14 天他到了肥胖人群总数占首位的城市休斯顿，但是他很快又进入了一个新的话题中：对美国食品制造公司的采访。该公司的前期市场企业广告总部设在华盛顿。公司的副总经理说问题在于教育、传授营养知识和体育教育。这是一个小小的转变，但这引导斯伯利克发现了一个事实：只有伊利诺斯一个州要求 12 年级以下的学生都开设体育课程。于是影片回到伊利诺斯的学校，他在那里拍摄了一个特别的场景。为了对比，他还拍摄了马萨诸塞州的一个小学，这里的体育课包括每周一次绕体育馆跑步 45 分钟。在 61 分 00 秒时，斯伯利克提出了一个理由：布什政府提出“不让一个孩子掉队（No Child Left Behind）”的教育改革方案。有专家说这个方案解释了教育政策向“体育教育、营养、健康”的转变。这同样也激励斯伯利克去问九年级健康课上的学生卡路里是什么。这个问题他们回答得很困难——在街上接受采访的大人们几乎也是这样。

在 63 分 02 秒时，也就是实验的第 16 天，拍摄地点仍然在得克萨斯。但约 20 秒后，影片已经切换到了实验第 17 天，而斯伯利克已经回到了纽约。

我们了解到这个实验已经开始对斯伯利克产生影响。他的女朋友说他很疲惫,而他们的性生活也出现了危机。第二天,医生说他的血压值和胆固醇含量都增高了,肝也出现了毛病。医生建议他放弃实验。我们看到他在电话中和他的母亲通话。家人们都对他表示关心。母亲担心这些伤害对他而言是不可逆转的,但是斯伯利克再次向母亲保证"他们"(即专家)认为实验一旦结束一切都会恢复正常。第二幕到此结束。

第三幕

在69分26秒的时候,第三幕(同样,和其他几部电影一样,这也是我本人的分析,而非导演的分析)的开场对食物的"药效"进行审视。这时影片中又一个新的专家出场,并插入一段关于麦当劳食用者中的"重度消费者(Heavy User)"和"超重度消费者(Super Heavy User)"的卡通片,影片还对此进行了一个非正式的电话调查。由此,斯伯利克了解到他的营养师的公司正在面临倒闭。他以此事为契机开始调查比较人们在减肥产品和减肥计划上的金钱和花费与在健康和锻炼上的金钱数量。这促使影片切到了一个表现极端减肥方式的场景——胃旁路手术,这个场景是在休斯顿完成拍摄的(74分03秒)。注意这个场景有可能是在其他地方拍摄的。它在影片中的位置是合理的,因为影片中的所有事件都在走向极端。

斯伯利克的筹码也一直在增加,这让第三幕变得更有感染力。97分33秒,纽约,斯伯利克在早上2点钟醒来。他感到心脏悸动、呼吸困难。"我想结束实验",他说,"我不想让任何糟糕的事情发生。"他向医生进行了多次询问,结果是医生向他发出警告,并向他具体说明了什么样的症状会马上把他送进急救室,并让他意识到这些结果可能是在医生的预料之外的。但是在81分20秒的时候,斯伯利克又回到了实验:这是第22天。他立即开始回答他提出的一个新问题:"食品产业对政府立法者有多大的影响?"最后(83分26秒)在试图与麦当劳公司取得直接联系之前,他再次访问了美国食品制造公司。

这些努力虽然最终都失败了,但却强调了影片剩下的部分的意义。斯伯

利克很快地过完了第 25、26、27 天。在第 29 天的时候，他上楼梯都困难了。到了第 30 天的时候，他的女朋友已经为他精心准备好了一份排毒餐。首先这是最后一次大号晚餐——一个在麦当劳举办的晚会，参加的人中有很多都是在这部影片中出现的人物。然后是影片中最后一次医学体检。斯伯利克打了 15 个电话，麦当劳公司仍然没有回音。

解决方法

89 分 34 秒，斯伯利克已经将影片和论证进行到尾声。他再次回到了案件本身。“经过六个月的深思熟虑，法官罗伯特·斯威特放弃了对麦当劳的控告”，他说，“最大的原因是那两个女孩无法证明她们所受的伤害是由吃麦当劳食物造成的。”斯伯利克通过总结他在仅仅 30 天的时间里所遭受的痛苦来对此进行反击。他质问快餐公司：“为什么不放弃你们的超大号策略？”但是同时他也激励观众去改变自己的生活方式，并警告说：“再过一段时间你们可能就会发现自己像我一样越来越不健康。你可能要么在这里挂号（我们看到一个急诊室的画面），要么在这里（一个墓地的画面）挂号。我想最大的问题是你想让谁先完蛋——你还是他们？”

尾　声

在出片尾字幕之前，导演快速进行了收尾工作，以告诉观众斯伯利克花了多长时间才恢复到实验之前的体重和健康状况，以及影片在圣丹斯电影节上映之后麦当劳取消了它的超大号策略这个事实。在 96 分 23 秒的时候，片尾字幕开始滚动。

第二部分

剧本阐述的思路

《生于妓院》(*Born Into Brothels: Calcutta's Red Light Kids*,2004)

第七章　调　查
第八章　选择人物
第九章　提案阐述与提案写作
第十章　大纲、剧本阐述以及剧本

Chapter 7

调　查

RESEARCH

好的纪录片叙事无一例外都取决于深入的调查研究。你需要发现一个主题，理解你的故事，并确信你正呈现给观众一个平衡而准确的观点——如果想让一般观众接受你的电影，你至少要做到这些。作为电影制作者，请记住平衡、准确并不意味着你不能有特殊的立场，或你的主题不能有特殊的立场。但是，如果你希望观众认真对待你的影片，你必须允许他们自己去推敲那些证据，这就意味着你需要对这些证据进行调查研究，再把它们提供给观众。这对于那些摄制方法看起来令人惊异的影片来说是正确的。在詹森·斯利文曼与影片《最甜美的声音》的导演艾伦·伯利纳的谈话中，艾伦描述说："我通常都是这样开始的，做大量调查研究，充满激情地去理解影片主题中涉及到的全部观点。"

著名的直接电影制作公司梅索斯电影公司的苏珊·弗霍姆克及其几位助理在确定影片《拉利一家》——在密西西比三角洲拍摄（详见第 21 章）的故事及角色之前，花了约 6 个月的时间研究贫穷问题，并在几个州寻找潜在的故事，包括威斯康星州、缅因州、爱荷华州及密苏里州。影片《人类遗骸》的导演杰伊·罗森布拉特根据一些老电影和文献资料镜头创作了不同寻常的纪录片故事。在其提交给旧金山犹太人电影节的新闻材料中，他表示曾为《人类遗骸》——这部时长半小时、关于平庸的邪恶的影片做了 8 个月的前

期调查,。影片中,他以黑白镜头表现了几个 20 世纪众人皆知的领导:希特勒、墨索里尼、斯大林、佛朗哥——由演员旁白表达出对往事的缅怀,但影片的编剧却是基于对事实的引用和传记信息。罗森布拉特说:"摄制该影片最具有挑战性的一件事情就是寻找独裁者的形象,他们的形象不只是帽子或制服而已,因为要让他们必须看起来……就像邻居家里的男人那样。"那么,是所有的纪录片都需要调查研究么?不是。莲妮·布兰登(Liane Brandon)摄制的著名的看似简单的短片《贝蒂的自述》(Betty Tells Her Story)却唤起了强大的主题。而该影片始于导演听到的发生在大学的一个有趣的故事,并请贝蒂在摄影机前讲述自己的故事(详见第 13 章)。并不是所有的事情都得涉及到专家、顾问及侦查拍摄场景。但是许多电影,确实涉及到一定程度的调查研究。记住这些,以下是几条建议。

问问题,深钻研

你是否在寻找一个故事,或者讲述故事的最好方式?一部好的电影会给人带来新奇、挑战并且通常会对你有所启发。这意味着影片中的信息必须是令人感到新奇的。但是大多数情况下,纪录片仅仅是重复大家已经熟知的信息。逃出这个圈套的最简单方法就是停止这样做并开始挑战自己。"能量等于质量"——什么意思?阿波罗 13 号太空行动——为什么命名为阿波罗?"大家都知道"罗莎·帕克斯(Rosa Parks)是位裁缝,1955 年她拒绝在蒙哥马利的公共汽车上把自己的座位让给别人,因为当时她已经筋疲力尽,这样做对吗?这是一个很好的故事。这位被压迫的女人已经忍无可忍。如果你发现她是全国有色人种协进会(NAACP)——民权斗争组织之一蒙哥马利分会的一位积极分子,你又会怎么想呢?突然之间,她不单单是一个被压迫的受害者,而是一个寻求机会进行抗争的激进分子。这时候你就在给大家更好地讲述历史,为一个大家都认为自己已经熟知的故事带来全新的细节。

好的研究就是提出一系列的问题,然后回答这些问题并提出更多的问题。正如前面提到的,你只不过想要证明为什么你要拍摄这部影片?我们就是这样看电影的,导演应该证明露天采矿是有害的,或者一个特定的选举被操纵了。你见过一群人互相转告彼此已经知道的事情,并因无人质疑而达成

一致意见呢?这也决定了你的影片将会具有什么样的激发性。如果你想改变别人的意见,或者至少要引发他们的质疑,给人们带来希望,激发思想,你就得相信人们是有能力作出明智的决定的。你必须给观众传递能引导他们作出相应决定的信息。这些信息就来自于开放的调查研究过程之中。

做自己的调查研究

随着电影制作越来越快速和廉价,产生了一个问题就是,如果要进行独创,或者从事最新的调查研究,通常都会超出项目的资金和预算的范围。对于影片的制作者们来说,搜索和查阅相关的文章和书籍更为容易,于是他们不去探求一个领域的最新情况,不去关心谁正在进行相关的创新工作,或者去寻找一组从各个不同角度进行故事讲述的讲述者以增进观众对已经熟知的话题的理解。同一群疲倦的专家一次次被要求讲述同样的主题,而造成这种现象的部分原因是:导演已经在电视节目上看到过他们,知道他们在镜头前可能会谈些什么以及如何去谈。然而,为什么要重复讲述同样的故事呢,尤其是当你可能挖掘出一个更新更复杂的视角的时候? 这可能需要你花费更多的精力收集及掌握最新的信息, 并将这些信息与先前对于这一问题的理解相平衡,作为纪录片的导演,特别是如果你的作品除了放映之外还别有用途的话(例如:许多纪录片最终只是用于课堂教学或者社区宣传使用),这正是你想要做的。

不要害怕问些基本问题

虽然你理应对主题的基本知识有个彻底的了解, 但是几天或几周甚至几个月之内,你不可能成为该主题方面的专家。不要为了在顾问或专家们面前看起来"专业"而假装你对该主题很了解。如果你有困惑,就对他们说出来。你的专长是知道如何把一个复杂的主题传递给广大观众,所以最重要的是你要很好地理解你的主题——专家正是为此目的而来的。大多数人对于其倾注一生的精力而掌握的某一方面的知识都充满了激情, 无论是足球还是核物理,并且都乐于与别人分享这些知识,特别是对于他们有所储备的问题更是如此。

20世纪40年代末的贝亚德·鲁斯廷，来自《兄弟局外人：贝亚德·鲁斯廷的生活》。照片由贝亚德·鲁斯廷的继承人提供。

7.1 什么时候展开调查研究？

进行调查的数量以及什么时候开始调查都因项目的不同而不同，这在一定程度上取决于你所选择的话题、你的方法、你筹集资金的策略。一些公众投资的，还有一些私人基金会投资的影片要求你的拨款申请能够证明你的项目建立在一个牢固的当前学术的基础上。若项目资金源自内部——直接由公共或商业电视台投资——可能预先的要求不会那么苛刻，但摄制者们至少仍需要做些调查以便有效地实施他们的想法和展开影片的摄制。

因此，许多影片的调查始于刚刚有了初始想法之际，而在资金支持到位后，你得再次展开更深入的调查（就如第10章所讨论的，资金支持可能分几个阶段：开发阶段，脚本撰写阶段，拍摄阶段，后期合成阶段，等等）。调查研究一般是在确定影片大纲和拍摄阶段，还要根据需求继续进行调查直到影片摄制结束。而在最后几周的剪辑阶段，还需要校检大量的事实。

7.2 顾 问

邀请几位学术或非学术顾问加盟对于你的整个项目非常关键。这些人能在幕后为你提供许多他们在项目方面的深刻见解和丰富经验。如果符合影片风格的话，他们中的一些人甚至可以以专家的身份出现在摄影机镜头

前。任何一部影片若想在某个领域具有一点权威性，可以向该领域的顾问求助，他们可以很快帮助你对该领域进行最新的调查研究，并指导你探索该领域内的人物、地点及事件。他们可以帮你预见你的影片在帮助观众理解某一主题上将要作出的贡献。他们也是除了一般观众之外，最有可能从你的影片中获益的人（譬如在教学中）。努力寻觅一些观点相左的顾问和专家加盟对你的项目大有裨益。例如，如果你想拍一部关于过去那些年美国第一夫人在历史上所起作用的影片，你就可以找些专门撰写第一夫人传记的作者，还有研究总统史、美国史、女性研究、政治历史等领域的学者。你还可以找些非学术领域的专家，例如现任的或历任总统的第一夫人或者与第一夫人有过密切接触的人。

顾问应该是有酬劳的。他们的工作可能是来开几次会，对你的拍摄大纲以及拍摄过程进行评审，乃至对影片的某处或多处剪辑提出自己的意见。

好的顾问在此类工作中的表现通常都很优秀，他们非常理解他们身为顾问，而你身为电影制作者，双方的职责所在，并且明白他们的工作就是对影片的内容和内涵进行检验，而你的任务就是尽最大努力给观众讲述一个最富感染力、最准确的故事。一部做得最好的影片会用新的内容和复杂的材料来激发观众。要满足你的创作对于细节的要求，就要借助图书馆和网络资源了。你不可能做到顾问希望你做的每一件事，但如果你确实考虑了专家意见，知道他们担心的是什么，便可能找到每一个问题的解决办法并使其服务于导演的目标。

什么时候邀请顾问最合适？导演乔恩·艾尔斯总结道："你读了关于影片主题的最重要、最权威的十本书，再读两本关于主题边缘的书籍，然后做个基本的初级调查。找出十位尚在该领域的要人和十份可以得到的文献及资料镜头。有了这些东西之后你就可以打电话给专家了。"正如前面所提及的，你所联系的顾问或许正是你想采访的人。最好在刚开始时避开这些身份的混乱，因为你最初所需要的是背景资料方面的帮助。如果一些人问你他（或她）是否会出现在镜头里，你可以诚实地告诉他们现在谈论此话题还为时尚早，因此无法告知。

顾问会议

对于一些预算较大的纪录片和系列纪录片来说，应该拿出资金支持举办至少一次有影片制作者、顾问和邀请到的专家参与的实体会议。这些会议可以在资金计划成型的时候举行，也可以在影片摄制的时候再次举行。Blackside 制片公司曾经出品了《美国民权运动史》及其他一些重要的系列纪录片，他们会在影片的摄制之初举办一次称之为“学派(School)”的会议。这是一个有由摄制组成员、调查员，以及其他受邀的学者和专家参与的专题讨论会，会议持续数天。这对日后开展的工作具有不可估量的价值。如果负担得起这类实体会议，这类会议将能够激发大家彼此间交流信息并碰撞出思想的火花，这是导演单独和每一位专家讨论所无法取得的效果。重要的信息来自大家的互动，不仅是与导演个人的互动，也是在场每一位之间的互动。

专业会议

指导很快展开调查研究和找到可能的咨询顾问及将在银幕上出现的角色候选人的另一个途径是参加与你调查研究的主题相关的专业会议。电影制作人莲妮·布兰登和她的同事在摄制一部旨在帮助教师和其他教育专业人士了解和保护同性恋者的权利的影片时，他们组成了一个小组，整天沉浸在几乎40场与他们影片主题相关的会议中。布兰登在为她的纪录片《怎样避免核战争》(*How to Prevent a Nuclear War*)做调查研究时，采取了相同的方法。她说，“我在这上面花了一年时间，就是为了调查各种基层民众，看他们在做什么，他们认为什么是有效的方式，谁在做这件事，他们又是怎么做的”。她会见了许多不同的团体，这使她能够从中选出在影片中代表不同观点的人，他们来自不同年龄阶段，从事不同的职业，居住在不同地区。

7.3 电话调查

你要做的一些调查，无论是寻找调查人员，核对事实还是试图调查和主

题相关的事宜,都不可避免要用到电话。因此,在打这些电话之前你要尽量做好充分的准备。尽你所能地了解你将要电话访谈的人,包括他或她的专业领域(要在一定的时间期限制内完成),这将使你的提问更加犀利和尖锐,使你的电话访谈更有成效。

7.4 核对事实

核对事实意味着给你对影片主题的阐述进行补充,最终对你的剧本进行补充和完善。任何事实陈述,无论陈述者是作为影片导演的你还是镜头前的某人,都需要不止一个,至少两个可靠的来源来进行核实。即使是由享有盛名的作家提供的资料也会出现错误。第一手和第二手的资料来源都可能出现偏见和不准确的事实性错误。你是否参加过一个盛大的集会,而事后你听到的有关新闻描述却只是关于"少数"抗议者的?或者你耐着性子听完了一个下午的演讲,其中多数演讲都是可信的和内容连贯的,可是广播却只抓住几个没有抓住主题的演讲者的报告进行报道。尽管这些演讲者的报告可能属实,但是它们能准确地反映事件么?

再举一例子:一位作家在写一个反对贫穷的激进分子的传记时,她可能会指出激进分子成长在一个小镇上,并补充说"该镇是纽约郊区一个富有的镇子。"就现在的情况来看,这句话可能属实,但在 50 年前,该镇还是非常乡村化的,并没有成为纽约郊区的一个重要小镇。即使在当时,该激进分子的家庭也远比镇上其他人的生活条件差。作者利用的是事实材料却不知有意还是无意地给人制造了一个假象,即该激进分子出生在一个富有的家庭——这直接影响了对他目前工作的描述。

如果你在拍摄一部关于该激进分子的生活的影片,你利用了各种不同的信息来源,你应该会意识到上面这位作家对该激进分子的刻画与你看到的资料是不相符的。你应该对你自己发现的事实进行核对:对 2006 年的一个城镇的描述也能适用于 1956 年该镇的状况么?而且,如果 1956 年该镇的大多数居民都非常富有,你就能据此得出该激进分子的家庭也很富有的结论么?

如果你不假思索地就这样展开影片的摄制，并附加了你的个人想法，就是让该激进分子成长于一个富有的城镇的童年背景成为他代表穷人进行反抗的激发因子。或许甚至你就此设想咨询了专家(这些专家不了解上面所说的这位激进分子的问题)，他们解释道，生长在一个富有的家庭会对一个孩子产生这样的影响。因此，这些信息和动机最终都将变成你的叙事，无论它们准确与否。在这种情况下，如果你的身边有位咨询顾问将是很宝贵的。如果这位激进分子的传记作家有机会看到影片的主题阐述或粗剪版，他将会对诸如“他出生于富有的 X 社区”这类的叙述提出异议，并会为此鸣冤叫屈的。这并不意味着你必须去掉这些事实，但的确意味着你需要把这些事实放在一个更为准确的背景中。

7.5 讲述细节

事实不仅能够保证叙事的准确，还能使细节的讲述变得有血有肉，而这些细节将丰富故事(当然取决于你所摄制影片的类型)讲述的生动性和信息量。事实是幽默和讽刺的源泉，它们能够揭示人物性格，制造悬念，强调主题。所以你要先把这些事实抛进水里，然后尽你所能去打捞这些信息资源，对其进行组织和归类，之后再回到这些事实。贝丝·迈尔森以首位犹太裔美国小姐而闻名。她也是第一位获得大学学士学位的犹太裔美国人。你选择使用哪一个细节？从现在起你对两个细节都应加以考虑。著名的挪威剧作家亨里克·易卜生喜欢看漫画，俄国作家费奥多尔·陀思妥耶夫斯基喜欢冰激凌，这些都是有用的细节么？也许吧。这些细节肯定会使这些冷冰冰的文学界人物性格更丰富。当你做调查时，要留意这些激发你想象的细节和趣闻，同样也要留意那些能对你的故事中的主要问题作出回答的细节。

要找到一个不仅能跟踪信息的发展还能帮你了解信息来源的方法。你要确保将信息来源标注得尽可能完整，以便(1)你不必再次费力查找，(2)在你需要时你就能方便地查找到。

7.6 统计数据及其他形式的资料

统计数据必须经过仔细检查并将它们放到语境当中。有一个好办法是，当你遇到一个你想用的统计数据时，最好能够查找到数据的来源。如果你在一本杂志上看到一篇文章，报道 20 世纪 50 年代有一定比例的青少年在吸烟。在文章中的某处你也许能找到该信息的来源，如“根据国立卫生研究院的说法”。你应该时刻质疑别人对原始数据的阐释，这意味着如果你真想使用这个统计数据，就应该自己到国立卫生研究院去查找可靠的数据。也许是总共百分之多少的 17 岁青少年在吸烟，或者也可能是费城有占这个百分比数的 17、18 岁青少年在吸烟。无论有意还是无意，人们通常会误读和理解数据信息。这些阐释可能会满足你的故事的要求，但是不要轻信它，除非你已经通过非常专业的人士对该事实进行了证实。

7.7 年 表

年表是我在讲故事时最喜爱的一个工具，尤其在影片摄制的初期阶段。首先，我会浏览所有与我讲述的故事相关的资料，然后按照发生的事件及其发生的时间顺序把它们制成表格。这样做有助于我更清楚地理解故事，也不会使我的故事与别人讲述的故事重叠。其次，我会在表格中另加一栏，标出与我的故事没有直接关系，此时正在世界上发生的事情（各种不同的“历史时间表”都可以在书店里买到）。通过将这些年表并置在一起，我可以发现新的需要探索的调查领域。例如第一届美国小姐盛会是在 1921 年举办的。据学者说，此前的选美比赛是在美国的报纸上进行的。然而，这在 1880 年**半色调摄影**（photographitc halftone）发明之前是不可能发生的，这是我在调查过程中发现的。那么 1880 年与 1921 年间发生了什么事情呢？那就是移民及迁徙的潮流为日趋壮大的城市带来了民族及种族的多样化，以及由此引发的对于构成美国女性“典范”的不同观点。加上大众传媒和消费

文化的出现，为 1921 年第一届官方美国小姐盛会的举办奠定了基础。但请注意一下时间。在此一年前也就是 1920 年，美国女性最终赢得了选举权。这与举办美国小姐盛会有关系么？忠实的答案是“不一定”。所以，你可以标注出这样有趣的日期栏，但你不能对二者之间的关系作出任何结论。原因和结果之间是一个“滑坡谬误”：两件事情相继发生并不意味着它们之间会有联系。这是一个绝好的例子，你可以和你的顾问共同探讨此类的问题，这就是《美国小姐：一部纪录电影》(*Miss America: A Documentary Film*)摄制组所做的。

年表的时间范围完全取决于你的摄制项目。我们在摄制系列片《我就是世界：百年非裔美国艺术》时，做过好几个时间年表。最初的年表是一个表格，包括了 10 个栏目，按从左至右的顺序排列(每格代表上个世纪的一个 10 年)，纵向有 6 列(分别代表文学、戏剧和舞蹈、音乐、视觉艺术、非裔美国人的政治史、美国社会和文化事件)。随着该系列影片的发展，我为每个故事分别制作了单独的年表。例如，伯特·威廉斯(Bert Williams)和乔治·沃克(George Walker)的生平及他们的杂耍表演生涯。我以美国历史上发生的事件为线索，以月份和年份为单位制作了一个时间表。这种做法并不是对每个人都奏效，但是我发现年表有助于我对一个故事进行追踪，并寻找其内部结构，发现一些可能使故事变得丰富的细节以及避免发生一些错误。一首普遍被认为在第一次世界大战期间的士兵中非常流行的歌曲，实际上却谱写于 1919 年——一个好的年表会告诉你，这首歌是在战争结束后才开始流行的。另外，在年表的场景一栏中列出你的故事中的主要事件，有时你可以看到可能的攻击弱点——故事发生地——从那里你可以考虑一下你可能看重哪个时间点，为什么，以及哪件事能够作为背景故事。

从我和影片摄制人员相处的经验来看，关于影片涉及到的任何时间线，在初级阶段最容易走进的误区就是没有在一开始时制作出一个详细的细节化的年表。甚至对完成一份学生的实践作业来说(例如一个历史纪录片拍摄前期的准备思路)，列举年表法也是其首选的最好方法。为什么不从一开始就做好详细的笔记呢？相反，绝大多数人，包括专业的学生，总是匆匆地记下

一些最后被证明是毫无用处的模糊的细节，如“19 世纪，爱丽丝岛开放，成千上万的移民涌上这座岛；20 世纪 50 年代，爱丽丝岛停止对外开放。”如果你的影片是关于移民来到爱丽丝岛的经历，即使你想从那段历史中寻找一个故事，你也需要找到一条时间线，包括日期、移民的数量、移民的国家及相关的政府移民政策。如果一些特定的移民引起了你的注意，你需要记录下他们到达的时间（以及船只）。即使刚开始你不这么做，你肯定还得一次次回过头来寻找这些信息的来源，即使不是花上几年时间的话，也得用掉几个星期（对学生的拍摄项目而言）甚至几个月的时间来详细地填写年表，以便完成这个没有学期限制的项目。

7.8 印刷品及网络调查

我很喜欢网络。它是一个工具，让你轻而易举地获得无限量的信息。网络扩大了图书馆的信息内容，而不是取代了图书馆。在网络上，关键词及主题搜索受限于你正确组合关键词的能力，你的正确拼写（或某种别人错误拼写的方法），都能找到你想要的信息，但如果你没有想到这些词语，你就将一无所获。可能会让你觉得更郁闷的是，网络搜索并不能给你提供一个充分可靠的信息来源。

如果你在寻找一个想法或你大脑里已经有了一个想法却不知该如何展开，这时图书馆和书店会是不错的去处。徜徉于书架间，你可以撒开一张巨大的网，找到一些书籍，发现一些你从未想到过的联系，以及一些你在网络上无法查找到的信息。甚至更好的是，你能发现一些诸如杂志、报纸之类的资料，而有意义的是这些资料的出版时间要早于多数网络数据库建立的时间。另外，你可以在该期杂志或报纸上看到当时的时代背景：你可以看到那时鞋子和床垫的价位，还可以看到上面登载的各种娱乐消息及评论，同时了解当时人们讲述故事的方式。这不仅可以让你更好地理解那段时期（无论是在 20 世纪 70 年代还是 19 世纪 70 年代），还可以让你获得用视觉方法讲述故事和叙述语境的思路。

整理材料

你需要保证你引用的材料有据可查。如果你对出版物原文作笔记，请记清楚你正在复制别人的话。请注明引用部分的出处——想尽一切办法确保六个月之内你不用再回头查找这些材料，以避免这种情况发生：你想当然地认为这是你自己写的，并将它放到你的叙述之中，最后你会发现你的整个句子是从斯蒂芬·霍金（Stephen Hawking）或艾丽丝·沃克（Alice Walker）那里剽窃来的。

其他的一些建议：

- **标明来源。**一篇没有注明出处的文章会浪费每个人的时间。在你复印的文件上标明你所引著书目录的信息，标明你是在哪个图书馆发现这些材料的。记下索书号也是很有用的，当你不得不回头查询时，你就能顺利地找到你需要的信息。
- **确保你复制下来的文章是完整的。**如果你用照相的方式复制一篇文章或从缩微胶片阅读器中影印一篇文章，请检查一下以确保整篇文章都能阅读。若不是这样，尝试再复印一次或者拿支笔记下所缺的信息。如果一篇文章有脚注，请把脚注也影印下来。对影片制作者来说，如果在一篇文章中发现非常有用的资料却没法使用，只能再次派调查员去图书馆查找，这是非常郁闷的。
- **不要加入主观意见。**作为调查员，不要擅自对影印的资料加批注（除非有人要求你这样做）。一页页满是划线和批注的资料是非常令人恼火的。你需要引导制片组找到相关信息，但要让他们形成自己的印象。
- **进行组织。**例如，尽最大努力为你的参考资料按照字母顺序编索引。当你再次查看列表时，能够免除你不止一次查询同一资料来源。一旦出现错误，沿着这个列表就能找到问题所在。
- **使用文件夹。**这样能够使你避免被一大堆文件所淹没，以及不得不一遍遍地对资料进行重复整理。
- **使你的调查笔记保持清楚。**大量调查工作会让每个人都感到劳累。但你还是必须花时间写清楚调查的内容，或者至少要在短期内你还能读明白你潦草的笔记之前，将它整理并重新抄写下来。如果你有

一本调查笔记本,请记得时时更新。

- **图书馆的请求:请不要在图书馆的馆藏书籍及杂志上做标记。**不要折叠书页,如果你不得不把书页朝下来影印或扫描时,请轻拿轻放。

- **更进一步。如果你在为别人做调查,找到你要检索的文章时,请通读一下。**如前所述,如文章有脚注,请将脚注影印下来。同时,记得浏览一下脚注,趁你还在图书馆时,看看是否能在脚注中找到新的线索并据此挑出些其他材料。你搜集到的资料的作者最近出版的书籍是否引起了你的兴趣?如果他在转引的资料来源中标明了第一来源,你能将它找到么?意料之外的珍贵资料能给影片制作者带来惊喜,特别是原始来源是一个极好的发现,它比网络搜索更有用。

- **再次提醒:谨慎对待你在网络上搜索到的信息。**网络是一个奇妙的工具。几分钟之内,你就有可能了解到爱荷华州苏城(Sioux City, Iowa)在1910年的人口数,或者究竟有多少届美国总统娶了名叫埃莉诺(Eleanor)的女子为妻。但是网络上同时也有许多华而不实的无用信息,例如网络上对民权运动冠冕堂皇的回顾或许却被证明出自克拉布特里(Crabtree)先生在8年级社会学课堂上的随兴发挥;一个看似科学的关于全球变暖"神话"的报道,则可能是石油业为自己所做的宣传软文。当你在网络上做调查时,请格外留心资料的出处并带着质疑的眼光去审视一切。

7.9 视觉资料

你讲述的故事决定了你的档案文件中是否需要从资料馆里获取照片或电影片段,不论是公共的(如华盛顿的国家档案馆)还是私人的(如科比斯资源库〔Corbis〕)。大范围的视觉资料调查大多是在影片一获得资金支持时——哪怕只有一小部分——就进行的。视觉资料的调查是整个调查工作的一部分,它的进展会影响你的拍摄方案,通常一直到你的故事在剪辑室里成型的阶段,这项调查也是需要进行的(或重新进行调查)。无论你提交的是一个影片拍摄思路还是一个剧本,请至少了解手中哪些材料可以给你花费重大代价所得到的素材增加真实性。例如,"最近在麦克库尼基金会的收藏

品中发现的一张粗颗粒的黑白照片，画面展示了发明家像一个孩子似的敲打着一个新奇玩意儿，清楚地向大家表明这是一个飞行器”。

和印刷品资料一样，组织你的音像档案也非常重要。许多摄制组会专门指定一个人负责整理档案文件，部分原因由于获得使用这些确定要用在你的影片中的影像资料权利需要付出很大的努力，以及摄制组订购达到播出质量的复制品也是很重要的。在任何情况下，你必须找到整理及保存音像资料的方法，例如一个“定格画面”的笔记本，当摄制组需要寻找影像时就可以提供相关的参考。但是，当你选择保存这些音像文件时，记清楚信息的来源是非常关键的。如果你发现了一张完美的图片，却发现调查员不记得图片的来源或不知道这张图片究竟是从书上影印的还是从网站上打印下来的，这是令人感到非常郁闷的事情。

文献图片及影像片段也和印刷品资料一样需要仔细检查其是否准确真实，完好无缺。当然，就像一段影像资料无可置疑地展现了一群少年抢劫一家商店的情景，但从由这群孩子填满的画面中你无法弄明白如何来代表他们在整个事件中的行为。档案文献材料，无论是静止的图片还是活动的影像片段都有其存在的价值和目的。你需要尽可能地了解资料来源或者想要平衡一个特定观点还有什么其他资料可以利用。

调查文献档案是一项专业，虽然有许多新手也能通过浏览各种影片、视频及图片档案来搜索资料（现在，一些搜索可以通过网络进行）。就像针对印刷品资料所做的那样，尽可能地建立你自己的调查研究非常重要。本书第23章中采访了档案学家肯恩·拉宾，他说最近的影片制作者在大多数情况下，只是通过浏览其他同一主题影片所使用的档案文献资料来进行调查，这会导致许多问题。其原因如下：第一，很难准确查明镜头的来源，剪辑好的片段可能涵盖了很多不同来源的镜头和图片。正确的做法是，你必须找到第一来源而不是仅从上面提到的影片制作者那里去查询。第二，你所信任的上述影片制作者在他的影片中所使用的新闻报道，也可能和你一样是从前一个影片制作者所使用的报道中摘选的。假设制片人A用一段标有“民权运动抗议者，芝加哥，1934”的资料镜头来代替一个乔纳森·米勒（Jonathan Miller，羽翼未丰的1937年成立于底特律的黑人工会的领导者）的镜头，而米勒根

本就不在这个镜头中(或者无法找到他)。然后制片人 B 后来也在他的影片中使用了这个镜头,并标明“乔纳森·米勒,工党领导”,以此讲述一个在工党组织者中共产主义的领导多大程度上是真实的或不真实的故事。之后,制片人 C 可能同样使用这个镜头,但是去掉了“乔纳森·米勒”的标签,而标上“共产党支持者,20 世纪 30 年代”。这样对这个镜头的使用就陷入了如此混乱而荒谬的地步。

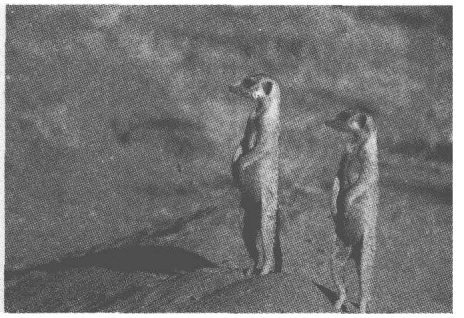
7.10 展开下一步

每一类的调查都会在大多数影片摄制过程中使用到,随之而来的就是影片制作者需要决定何时进行下一步工作——摄制。但首先,你必须将调查所得的信息写下来,无论是自己使用(作为拍摄前期对影片的处理思路),或为了筹集资金,抑或为了从监管或执行总监那里取得批准(亮绿灯)。你还需要知道何时停止调查,至少目前来说可能非常困难。总有许多东西有待了解,而你了解得越多,就会越希望所有人都知道你发现了什么。某些东西非常迷人或者重要,并不代表它们能够或者应该放在你最终剪辑完成的影片中。如艾伦·伯利纳在摄制《最甜美的声音》(在本章开头采访中)时说:“我不得不做的最艰难的事情之一就是放弃我知道的所有事情,来接受这一事实:即影片不可能将我所知道的一切全部涵盖其中。”

Chapter 8

选择人物

CASTING



并非所有的纪录片制作者都愿意称之为“**选择人物**(*casting*)”,但是所有人都会同意的一点是:你在银幕上看到的人——不论他们是否与他人进行交流,是否与幕后采访者交谈,是否作为影片的一个叙述者或者主持人——都需要谨慎地对其进行考察、交流,然后才能让他或她进入影片中。决定你的影片拍摄谁,如何对他们进行筛选以及对他们在故事中扮演的角色有怎样的期待,这些都是非常重要的。甚至那些以档案文献的形式出现在你的影片中的人,无论他们是出现在文献片段中,还是你在影片中阅读了他们的信件、日记,以及其他过去遗留下来的相关物品,对于人物的选择来说都非常重要。实际上,如何为纪录片挑选人物相当重要,因为一些主管部门在批准你的拍摄项目前,他们会先看看你影片中主要人物的片段。

8.1 何时选择人物

通常,当你刚开始考虑拍摄一个主题或故事时,就要考虑选择人物的问题了。人物的选择是影片构想的风格和方法的一部分。如果有些特殊人物会出现在你的影片中的关键位置的话,你就需要在全盘考虑时优先选择他们(或至少知道他们是否有空并愿意接受拍摄)。此后,当提纲及影片的主题阐

述成型的时候，人物的选择也应该基本有个眉目了，你开始知道你需要寻找什么样的人，或者什么类型的人，以及为什么挑选他们。

8.2 选择谁

对于一部需要专家的影片来说，明智的做法就是采纳一系列观点。这就意味着你不能仅仅只拍摄该主题方向的“五位专家”，你得知道这 5 位与其他专业人士在专业及观点上有何出入，并且提供可以给整部影片增加复杂性及使之在观点上保持平衡的手段。观看一部影片时，观众需要在半小时或者一小时内接触这么多人，你总不想让所有人都从同一个角度谈论相同的问题吧？

选择人物的方法之一就是将每一位出现在银幕上的个人都视作整部影片中要完成一项工作，无论是你跟踪拍摄的人物还是你要采访的人物（或两者都是）。有时候，他们代表影片观点中一个特殊的方面；有时候通过他们来表现区别于其他影片的观点。例如，如果你想要三个人来就美国第九章法律发表意见，更强有力的做法是，你可以找一个维护该法律实施的律师，再找一位因该法律而获得大学奖学金的女运动员，还有一位因害怕学校足球队生源受影响而对该法律持反对意见的体育学院院长。他们可能对彼此的专业知之甚少或了如指掌，但如果他们在故事叙述中不坚持自己最拿手的部分而去谈他人的领域，就有可能把故事讲得乱七八糟。

同样的道理，例如，如果你要拍摄一部历史纪录片，你可能会请一位传记作家来代表玛莎·华盛顿（Martha Washington）的观点。你要求他就故事中只与玛莎相关的事情发表评论。这样即便没有特别引起观众的注意力，他们也会明白这种潜在的刺激。当他们看到这位专家，他们将会在一定程度上明白——玛莎·华盛顿，或者至少是她的代理人出现在了银幕上。

8.3 做好准备工作

调查研究是挑选人物的一个重要环节，在你开始盲目地给身边的人打

电话，寻找专家或“合适的类型人选”之前，先做一下调查研究。你拍摄的人物类型越突出，影片的感染力就越强大。

挑选非专业人士

有时候，你要寻找的并非专业人士，而是真正愿意让你接触到不同的生活及情境的人，而这些生活和情境也包含了你要挖掘的主题及思想。例如：

- 在拍摄影片《麻烦的溪流》时，导演斯蒂文·阿舍和珍妮·乔丹决定不挑选或采访任何专业人士，而是把焦点放到乔丹的家庭成员，特别是她父母身上。阿舍说，“我们绝对不想让任何专家在片子里大谈农场以及经济方面的话题，这样做只会使这部电影看起来像一个研究课题而失去了鲜活的主题。”
- 《篮球梦》的制片人是很幸运的，能够发现符合他们影片特征的两个年轻篮球运动员，亚瑟·艾吉和威廉姆·盖茨。根据他们发布的资料显示，起初，影片制作者斯蒂夫·詹姆斯(Steve James)，弗雷德里克·马克思(Frederick Marx)和皮特·吉尔伯特(Peter Gilbert)原本计划就芝加哥市街头篮球拍摄一部半个小时的纪录片。1986 年，他们见到了 Kartemquin Films 电影公司的制片人戈登·昆(Gordon Quinn)，而戈登·昆进又去了 KTCA 频道位于圣保罗的美国公共广播电视台。就是这次，影片制作者们发现了高一学生亚瑟·艾吉和威廉姆·盖茨。从此，他们的计划改变了，他们追踪拍摄两位运动员的蓝球梦好几年时间。单个运动员的故事就已经很精彩，但是两个故事的交叉叙述又给人们提供了一个更为深邃的视角，让他们得以审视机会、家庭、技巧以及运气如何以不同的方式影响一个运动员的职业生涯。

快速拍摄

目前流行的一种电视宣传方法是让一群年轻人带着一台摄影机跳上一辆车，给人的印象这就是拍摄纪录片，很明显加快了拍摄的速度。他们停在一个陌生的地方，向陌生人发问然后继续前行。有些情况下你可能想这样

做,但是一般情况下,这样做并不能有效地利用时间,除非,这是你设计好的影片中的一部分。在影片《超码的我》中,摩根·斯伯利克就有效地安排了几次这样的"街头采访"。并非是随机抽样调查,这些人看起来代表了一般民众以及他或她对于快餐食品、营养的了解,以及在一个例子里,对麦当劳从前广告歌曲的了解。这是非常有趣且令人印象深刻的。

拍摄反对的声音

当有些人的观点可能与你或者观众的观点相左时,如何让他们参与到你的影片中?一个基本的方法就是清楚地表示出你对于他们的观点持开放的态度,并有意在银幕上公平地处理他们的观点。你或许不同意他们的观点,但你要相信这些观点对于当前影片的主题以及公众对影片的理解是非常重要的。

不要为了谋求与某人的合作而歪曲你自己的观点或你的拍摄项目。如果你想证明1969年人类登月是不真实的这一观点,就不要欺骗专家们你的影片只是谈谈载人航天飞船。这是否意味着你无法寻求权威专家来增添你的拍摄项目的可信度?不。这意味着你需要对专家以诚相待,而不是欺骗他们与你合作。给他们一个可以给你的拍摄项目增加可信度的选择,然后负责任地利用他们的可信度(如果你是一位专家,被邀请参与一个纪录片的拍摄,在接受应邀之前应先做些准备工作。快速浏览网页就能发现制片者的一些情况和/或你所接受采访的影片将会播放的情况)。

平衡观点的拍摄

一个影片中观点的平衡并不意味着仅仅把正、反两个方面的观点都呈献给观众。实际上,观点的平衡根本不是这个意思。正反两方观点相互交叉谈论并不能促进观众对一个问题的深入理解。当观点的正反两方并不是势均力敌,例如当大部分可靠的专家持一种观点而少数派(通常是边缘的或受指使)持反对意见,如给予两种观点相同的时间和权重会给观众带来一种错觉,认为该问题比实际上表现的还更不确定。这种方法是不平衡、不准

确的。相反，你可以寻找那些可以提供中间意见，表明该问题复杂性的人进行采访。

请注意，平衡观点拍摄还意味着让恰当的人表达他们自己的观点。这并非意味着这些人不能对他们自身以外的体验进行表述。例如：一位法国历史学家，他专门研究世纪之交的美洲印第安人的教育问题，他就可能很有资格谈论1910年俄克拉荷马州某一印第安部落的居留地人们的生活状况。而一名生物学专业的学生碰巧赶上了抗议外国的血汗工厂，如若你让他告诉你国外运动鞋工厂的状况，就显得牵强，除非你把问题限制在一个与他相关的事宜上："我为什么要来这儿呢？因为我读了篇文章说……"如果影片中的故事线索需要你传达工厂的状况，你最好找些亲眼目睹过该厂状况的人（例如厂里的工人或厂长，或者某位为调查真相而来过该厂的人）或专门研究这些特别状况的劳工专家。

《拉利一家：棉花的传统》中的雷恩和雷德曼。 图片由本片制作者提供。

当你听到某人在摄影机前谈论"他们"—— 譬如说"那些政府公务的居民认为他们正受到我们的不公平对待"——可能你需要找到该社区能够为他们说话的居民或者认为能够代表他们说话的专家。

扩展视角

拍摄那些高层人物，例如领导和首领是非常简单的（特别是需要迅速选出采访对象的时候）。通常，他们的魅力和演讲能力世人皆知。[1]但是他们鲜能代表整个故事，或者说，通常情况下很难代表影片中最有趣的一部分。深入开掘，问问自己其他谁还可能会给故事增加不同的视角。如果你在摄制一

[1] 这里的"简单"，指领导人物能驾轻就熟地对某一问题发表看法。——编者注

部有关教育的影片，正在和一位政策专家讨论，你可能就得考虑一下一位二年级的老师会为影片增加新的视角。如果你在拍摄一部关于公司丑闻的影片，你的新视角可能会来自于一位房地产经纪人，因为他正在出售公司管理人员的房屋，而这些管理人员现在正被关在监狱里。

还要谨慎地避免那些长期存在的关于性别、种族或国籍的错误概念。上到领导，下到流水线工作人员，你需要寻找一些个人化的和不同的经历，而不能仅仅依赖先前的纪录片或新闻报道这一缺乏扩展性的来源。例如，如果你找不到女性和少数民族天体物理学家、建筑工程师、建筑工人、或者社会历史学家，那很可能是因为你没有用心寻找。如果你将当今世界（或者过去，就这点而言）描述得比它的实际存在（或过去）更缺乏多样性和复杂性，那将是不完整和不准确的。

8.4 主持人和叙述者

出于各种原因，人们总是在纪录片中使用出镜主持人。有时候，广播公司希望制片人邀请名人，例如演员、体育明星或者政治家参与到影片中。这是因为名人往往和特定的政治问题、社会问题或者健康问题相关联，影片可以借此提升自身的知名度。一位名人的声誉——例如幽默作家的身份——可以为影片奠定某种基调。最后，名人的参与可以起促销作用并引起观众的兴趣（但是邀请一位没有经过表演训练的名人作为影片的叙述者是会让人感觉挫败的，因为在镜头面前自如地走动、谈话比看起来要难得多，还有如何在录制旁白时控制语气、语调和力度都需要专业技巧）。

一些节目在影片故事线中使用主持人，例如《狂野自然》（*Wild Nature*）这一节目的主题就是跟着名人周游世界。我们在第三章中已经谈过了，这些主持人能够帮助影片形成一个叙述结构。也有可能是由一个人主持节目，而另一位充当影片叙述者的角色。实际上，相当普遍的一种情况是名人或非名人对影片进行串场叙述但观众却在镜头中看不到他们。譬如，演员彼德·考约特是《恩诺：屋内的聪明人》中的幕后叙述者，演员摩根·弗里曼（Morgan

Freeman)是影片《帝企鹅日记》的幕后叙述者。任何情况下,你都希望影片的叙述能由一位表达能力强并且声音和节奏能够与背景音乐或同期声相平衡的人来完成。

叙述者的声音奠定了一部影片的基调。叙述者是男性还是女性?他(她)的口音是否容易识别?你想让叙述者听起来有多大年龄?你希望叙述者带给观众怎样的感受?是作为一名专家还是一位朋友?你希望叙述者的声音听起来幽默、忧郁、漠不关心还是热情洋溢?即使是看不见的叙述者也具一定的独特性,它是我们所听到的各种声音的一个构成部分,同时还要使它们在整体上平衡。另外,一些影片的叙述是由影片导演自己的画外音来完成的,他也可能出现在镜头前。《灰熊人》(沃纳·赫尔措格),《我的建筑师》(纳撒尼尔·卡恩)以及《超码的我》(摩根·斯伯利克)就是叙述者/影片导演在故事叙述中起到重要作用的典范。

纪录片叙述有很多创意的方法。正如第 17 章中讨论的影片《英格丽·贝坦库绑架事件》,当导演即将开拍这部影片时,影片中的主题人物——哥伦比亚的总统候选人英格丽·贝坦库却遭到了绑架。在这之前,她正在美国进行巡回售书活动,并接受了几场英语广播采访。导演通过这些材料来结构画外音,这些画外音在影片第一幕中就让贝坦库进行了自我介绍并谈到了她的抱负,而这些正是她遭绑架的原因。

8.5　为你的主题支付费用

新闻行业的一般原则是:当你开始为故事付出财力,人们就会给你带来故事,并希望他们因这些故事而得到报酬。给饰演托马斯·杰弗逊的演员付费和给研究杰弗逊的学者或专家付费之间是有很大区别的。前者是一位艺人,通过接受此类雇佣而谋生,而后者是职业学者或作家,他们也可以借此提高自己的专业影响,通常情况下影片也能为他们的出版物促销,而你同样给他们提供了许多观众。一些导演和制片人可能决定间接为影片的主题买单,如通过给他们购买食品或者捐助慈善机构。出现在屏幕上的学者

和专家(并非影片的顾问)是不付费的,虽然这样做通常会有争议,也出现了一些特例。

不要将出现在镜头中的专家和幕后的顾问弄混淆,不要认为他们的作用是一样的。如先前讨论过的,顾问是幕后工作者,他的工作通常贯穿整个摄制活动。他们通常计时收费,并出现在影片结束时飞快流动的演职员名单中。而那些愿意出现在镜头中而没有报酬可拿,也没有书籍可以借此促销的人呢?人们参与到影片中去有多种原因。他们信仰自己的工作,并为此奋斗,或希望他们的故事能引起注意或给予别人帮助;也可能他们遭遇不公平或者自我迷失,希望公众给予他们支持或者借此让作恶者引起执法机构的注意;以及老板或投资人要求他们进行合作。参与一部纪录片的拍摄有很多充足的理由,酬金不应该是其中最重要的一个原因。

Chapter 9

提案阐述与提案写作

PITCHING AND PROPPOSAL WRITING

很可能你要一直为自己的影片进行**提案阐述**(pitching),直到它播出或上映,甚至在影片上映后还需要这样做。提案阐述是引起大家对你的项目产生强烈兴趣的方式,为了得到投资,为了他们能和你一起工作,为你工作,给你播放空档,或者分销你的影片,你需要这样做。提案阐述是你的第一张也是最好的入场券,同时也是检验你是否有一个好故事的试金石。虽然也有例外,但通常情况下,如果你不能为故事进行一个清晰简洁的提案阐述,那很可能是你对故事还没有足够的认识。

9.1 提案阐述

用提案对影片进行阐述,以让听众或读者快速地"看到"你的影片以及了解你摄制它的原因。一个无效的提案阐述注重的是话题而不是故事,例如"这是一部关于基因检测的伦理思考以及人们如何面对这一艰难抉择的影片。"一个有效的提案阐述会二者兼顾:"这是一部探讨基因检测的影片,该影片向观众展示了一位女演员由于母亲的死亡使她面对艰难的抉择,她是否应当进行基因检测以便排查遗传疾病。"这个提案阐述有效,因为听者会

禁不住提问:如果基因检测是阳性的,她会怎么做?她会让你跟随整个过程拍摄么?如果她不进行基因检测呢?

以下是无效提案阐述的另一案例。“四年前,越南老兵马丁·罗宾逊决定在53岁之际攀登某座山的顶峰——而他只有一条腿。他成功了,在此后的数年里他的经历激励了全美的老兵。”这仅仅是一个索结,故事在哪儿?确实曾有一个故事(四年前他的努力),但是除非你现在有了一个如何讲述的计划,以什么来贯穿整部影片?让一位57岁的男人从众多退伍老兵中脱颖而出。

对于该影片好的提案阐述版本是,假如你能找到一个更有刺激的视点,如这样的:“四年前,越南老兵马丁·罗宾逊是首位登上某座山峰的截肢者。现在,他重返这座山——并带来了两位海湾战争的老兵,两位截肢者,他们认为自己最好的运动时光已一去不复返。”这是一个不错的提案阐述,特别是如果你能近距离地接触这些人,如果你掌握了作为影片制作者与登山家二者的技巧(你能够随他们登上山)。很多情况下,如果你能录制一盘展示故事中主要角色的磁带,使大家能够看到他们是如此有魅力并将出现在镜头中,这样的提案阐述会更强大,更有说服力。

量身打造提案阐述

如果是针对一个特定的节目或基金会进行提案阐述,你要根据不同对象的需要特别强调故事的某些方面和你相应的创作构思。如果你要针对一个关注基因检测中医药问题以及公众作出明智选择能力的问题的基金会进行提案阐述,那么基金会所关注的这些问题就应是你的提案阐述的重点所在。同样一部影片,如果你进行提案阐述的对象是一位电视执行总监,那么面对艰难生命抉择的青年女性的感情问题将是你的提案阐述的重点所在。量身打造提案阐述并不是让你改变你的影片以适应你的投资人,而是根据他/她的目的或要求,把影片中能引起他们强烈兴趣的,或对读者或评论员有用的材料展示出来。

当然,这意味着你要对自己将要进行提案阐述的对象,无论个人还是团体,都要了解得尽可能到位。不要对任何人都抛出你的想法。如果你进行提

《唱快一点：舞台工作者眼中的〈指环〉》。照片由乔恩·艾尔斯提供。

案阐述的对象是广播网或者生存类节目系列片的制片人，那么你要尽可能找到一切关于他们所做节目的资料：观看他们所做的节目，浏览他们的网站，看他们是否有了新的方向。他们是否对角色驱动的故事感兴趣？他们是否想要一部历史调查式的影片？他们喜欢让主持人出现在影片中么？你能提供一个杂志版长度的故事，而他们只需要是电视播出时长呢？如果他们是授权工作，他们是否愿意和少数知名制片人一起工作？一个小组会议接着一个，组稿编辑抱怨人们还没有足够地了解他们是谁，如何工作，或者做何种节目，就直接来接触他们了。所以做些调查，在你进行提案阐述之前做好准备工作。

与政府或者私人代理打交道同样如此。并非所有的基金会都赞助传媒项目，而那些赞助人对于赞助的项目有权提出要求。你可以找到他们的网页，上面会写明他们赞助的项目的详情。通常，基金会设有项目咨询员负责解答各类问题。面对各种各样的基金会代理，你需要花费大量时间作出选择，但是好在虽然有些赞助人会要求你提供冗长详细的提案书，而有些仅仅需要初始问询信。

在此意欲告诫大家本书不提供筹集基金的专业知识，以下是如何尽可能有效地展示你故事的几条建议，作为你筹集基金战略中的一小部分。基本的任务无论多么严肃认真，你做提案阐述的方法就像是作家针对读者，导演针对观众一样。

何时进行提案阐述

筹集资金或者为你的项目赢得支持的方法不是唯一的。一些纪录片制作者的材料只是一个思路或者一封说明性的信件，另一些制作者则会带着

自己的各种想法直接去参加一些会议，但很少有人对某个项目进行大量细致的调查并展开。对于独立制作者来说，要获得资金支持是非常困难的，但如果你在此前的拍摄项目中建立了扎实的业绩记录，那将会大大提升你获得资助的几率。另外，作为一名剧组工作人员，你可能会找到自己的提案阐述方式，或者你可能会对一家独立制作公司进行提案阐述。这家公司定期为电视网提供节目，因此，它有一些资金用来支持影片的摄制。每一个**拍摄脚本**(scenario)都是不同的，但是对多数纪录片导演或制片人来说，他们的脚本都是将提案阐述、展开以及提案写作杂乱地混为一团，这会使你的拍摄项目陷入资金不足的恶性循环。这一过程(为影片筹备资金)由于下面两个原因而变得可以忍受：故事所带给你的激情以及影片终将获得所需支持的坚定信念。

提供影像的提案阐述

有些时候，你会碰到电视节目管理者更希望看到一些镜头而不是文字稿本的情况，而有时这些人则镜头和文本都要看。这就意味着因项目的不同，提案阐述也要跟着变化。有时，你必须提供一些从别的影片中找到的相关镜头或者你自己拍摄的资料镜头，用来证明你作为导演或制片人的技能。然而，一些人要看到你要拍摄故事的原始素材作为考察你的角色和拍摄活动的方法却是不常见的。任何情况下，一个简短然而却很出色的宣传片都是引起人们对你的摄制项目的兴趣的有效媒介，同时，它也让你对自己正在进行的项目更加清晰。正如尼克·弗雷泽在第 20 章所阐述的，要让你的预告片在节奏和风格上准确预示出你最终的成片，而不只是作为影片的一个光鲜的“广告”。

提案阐述精炼你的故事

你进行提案阐述的对象不一定都是门外汉。对于有些项目，制片人会在内部的推进会上对影片的故事进行提案阐述，并在影片或系列片成型的过程中，进行多次提案阐述。下面我选取了影片《我就是世界》的内部提案阐

述，其中我帮着构建了开头第一个小时的内容。这部6个小时的系列纪录片在每个小时里讲述两个到三个的故事，故事随着时间发展依次展开，其讲述的顺序按照时间和主题两个向度进行。

提案阐述：第一个小时：齐声高歌（1900–1924）

该影片的故事背景是20世纪初，当时美国正向现代化、工业化国家过渡，与此同时日后被称之为“美国”的文化正在形成。出身自由的第一代非裔美国人也已长大成人。本小时的故事主要是关于他们在这个凡事皆有可能的时代努力表达出自己的声音、思想以及想象力，共分为3个小故事：

“无人之地”讲述的是当伯特·威廉斯与乔治·沃克合作，进军百老汇舞台。在那里，观众对于黑人娱乐的理解还停留在长达60年的（由白人扮演黑人的）滑稽表演团的传统中。他们能够打破老一套表演模式并吸引主流观众么？乔治·沃克去世后，故事仍在继续，故事结束于当伯特·威廉斯与众多明星包括W.C.菲尔德斯（W.C.Field）、威尔·罗杰斯（Will Rogers）以及范妮·布莱斯（Fannie Brice）共同出演于齐格飞歌舞团（Ziegfeld Follies）时。然而，此时演员本·维林（Ben Vareen）描述他自己依然面临着种族歧视。

第二个故事：“精彩疯狂的音乐”，主人公是一位有天赋的年轻长号手爱德华·“基德”·奥里（Edward “Kid” Ory）。他到达新奥尔良后，创办了“克利奥尔人爵士乐队”（Creole Jazz Band），并吸引了当时还未成名西德尼·波切特（Sidney Bechet）以及金·奥利弗（King Oliver）。他们一起录制了颇有争议的新唱片，被许多人称之为美国最早的原创音乐，即后来的爵士乐。

最后一个故事，“入门”，这个故事探索了崭新的电影工业的前景和以及电影人奥斯卡·米考斯（Oscar Michaux）创作几部反映成长在美国种族分离时代非裔美国人生活的复杂性的影片。影片借鉴了1915年导演D.W.格里菲斯（D.W.Griffith）备受赞扬的史诗影片《一个国家的诞生》（*The Birth of a Nation*）。一部描述三K党的崛起的影片。我们随着米考斯见证了他1924年的艺术大胜利——《灵与肉》（*Body and Soul*），领衔主演积极分子的是演员保罗·罗贝森（Paul Roberson）。

在影片第一个小时的结尾处，白人反对派拒绝承认非裔美国人在工作、教育、住房多方面的权利以及选举权。非裔美国人的首领紧紧抓住可以帮他们争取到机会的几个途径之一：艺术。他们发动了一场运动——我们将在下一个小时的节目中看到——即著名的黑人文艺复兴运动。

上面列举的几个故事标题不会在影片中使用。它们只是概括每一个小时中所叙述的故事的一种简单的方法，并有效地把此故事与彼故事进行区分。（在剪辑室里，这些故事被彼此交织在一起，也就是一个故事开始，继续一段时间，另一个故事紧接着就要展开了。）

提案阐述有助于你理清你对故事及其主题的思考，还有故事的主要环节。最后，如果告诉你决定采用三幕式直线结构，你将可以如此展开提案阐述。换句话说，“我们的第一幕以此开始……，当……影片发展为……，第二幕开始时，某某事件发生了。第二幕进展到这儿……”，等等。

如果你的提案阐述需要大声地陈述出来，那么预先练习是个不错的想法，这样可以使你避免被不必要的细节和补充信息所困扰从而失去听众。（“噢，沿着这条线你会发现他和某某结婚了，而我本应该提到他们去欧洲度假的……”）你希望给观众讲解一个清晰而令人激动的故事，这就意味着随着时间的推移，你的提案阐述也会随之而改变——随着你对故事的熟悉，你希望如何演进你的故事——你需要继续修改和反复练习你的提案阐述。

9.2 提案写作

许多美国导演都在抱怨他们花在**提案写作**（proposal writing）上的时间甚至比花在影片摄制上的时间还要多。提案是为了从公共或私人奖助型基金会代理处获得所需拨款而提交的文件。一般情况下，以下是影片在完成之前有可能得到经济支持的几个阶段：制定计划，剧本创作，影片制作，后期制作以及影片完成。前两个阶段属于“**推导**（development）”阶段，该阶段很难筹集到资金。最容易获得经济支持的是影片完成后，在粗略剪辑影片后获得。

因为此时，经济赞助人可以看到影片，可能会有意外惊喜的发现，这是你完成整个项目最有可能获得资助的阶段。

每一个提案都要根据特定代理人的方针及要求而量身打造，有些基本的信息通常是他们都想了解的，无论是在一封介绍信中，还是一个 3 页的摘要中，抑或 25 页的详细叙述中都该包括的内容。如下：

要求的本质

你是谁，你的项目是什么（“这是一部用数字摄像机拍摄的 90 分钟的影片，它是关于罐头起子的历史以及它对美国烹饪的影响”），你本次想从赞助方那里获取多少拨款（“$X,000 美元用于剧本创作”或者“$XXX,000 用于这部 4 集系列片中一个小时的摄制费用”），要求需要赞助哪些活动，费用是多少，拨款的去向如何。（例如，你需要剧本创作拨款，那么最后你要拿出个剧本来，或者有时候是一个摄制前期思路。）

主题介绍

本部分是给提案评审员提供一个与影片主题相关的总体的基本介绍。也就是说，这不是你的影片前期的拍摄思路，不必包含你将在影片中如何处理主题的细节。提案是影片主题的一个概述，必须表达得清晰而简洁，并有助于让读者分享你坚定的信念，即这个主题是有趣的、中肯的，是值得为此提供资助的。

根本原因

这是传达项目重要意义的又一良机，特别是它与经济赞助人的关系。换言之，“为什么现在启动这个项目？如何提高大家对你的话题的理解力度及注意呢？为什么这一话题通过电影表达是很有益的？将以何种方式来满足观众的需求？”通常，仔细挑选一些事实大声讲出来，以此为你的影片提出有力的论点以令人信服。

愿望与目的

预期你的项目将取得什么样的成果，将会很有多的目标有待实现。譬如，愿望：探讨美国第九章法律最初如何通过以及寻求它的不平等性的历史背景，并评价该法律的影响，无论是有意的还是无意，影片是在目前竭力要求废除该法律的语境中进行这些探讨的。目的：观众将会进一步理解美国第九章法律不仅仅在校园体育领域使用的复杂性，并理解了法律的更改对社会以及政治进程的影响。

相关项目

对于与你的项目相同或相关的主题，其他影片都做了些什么？它们的成功（或败笔）启发你如何展开你的故事，以及如何建构你的故事，并使你的影片与这些影片不同？如先前提到的一样，已被表现的主题并不一定是障碍，可以使用不同的方法来处理同一个主题，以及同一主题可以发生在不同的地点，但是你应该证明你知道那儿有什么。

从属项目

从属项目有时候也称之为“相关项目”，容易形成混淆。从属项目是你为了延长影片的放映周期或播出范围而开发的项目。它的内容可以用于网络载体、广播电台、教育推广平台以及社会服务机构，可以通过以上媒介的力量来促进社会团体内部和不同社会团体之间的相互作用和交流。置身于一个电视节目充斥，选择多多的时代，其中纪录片的选择亦如此。因此，对经济赞助人，特别是那些投资公共电视节目的人来说，证明你能扩展投放影响力的方式变得越来越重要。

项目历史

项目历史是指一些关于项目如何展开的以及迄今为止你获得的资金或

者公共机构的支持的日期等这些信息。你对项目的激情以及与故事的联系都可能在项目历史中表现出来，而不是在其他地方。因为，项目历史就是你告诉人们你是如何涉入了这个项目，这个故事是如何吸引了你，以及为什么讲出这个故事非常重要，并讲出目前为止你已经做了些什么。

观众以及播放前景

即关于影片的目标观众的信息以及你打算如何吸引这些观众（的方案）。

组织信息

递交提案中所涉及到的组织信息，包括制片公司和可能的投资机构。如前述，你可能希望强调你的专长领域与潜在赞助人的兴趣相契合。

项目人员

项目人员是指该媒体团队和学术顾问（适当时）的信息。如果你或者你的媒体团队对正在准备摄制的影片经验不足，那么请考虑接纳其他成员以增加你的把握。尽管你有想法但却是你的第一部处女之作，那么请想想你自己或者请专业组需要怎么做才能摆脱这个不利的影响，然后决定为了摄制该影片你可以放弃什么东西。现如今想得到任何投资都非常困难，所以你要竭尽所能增加你的竞争力。（另外，如果你能承担得起这种方式，即在申请投资之前就投入到拍摄工作中去，你就拥有了一部正在进行中的影片，它可以证明你的能力。）

工作计划

工作计划是指结合投资的要求，详细地描述所要做的工作以及相应的工作人员。确保工作计划不要超出投资的范围或期限长度。如果你申请的是剧本创作的资金，那么你的工作计划中就不应该包括摄制和剪辑阶

段的内容。

附　录

包括履历，承诺书，研究目录，同一主题或者相关主题的影片清单，如果合适的话，还有所要利用资料的描述。例如一部需要影像档案资料的影片，那么就需要列出一个与影片主题相关的影像资料清单，即便是一个初始的清单也好。

剧本阐述

许多赞助人在考虑对剧本的要求或者对拍摄项目进行投资之前，希望能看到一些影片剧本阐述的文件。故事剧本阐述是你对预期的影片所进行的散文式描述。换言之，这不是一个调查公文，而是一个“好读”的印刷品，它传递着影片完成后在银幕上的样子（就此问题下一章将详细讨论）。在拍摄项目的调查和拓展阶段，剧本阐述可能都是相当初级的准备措施。即便如此，你也要认真写作，使其尽可能成为你的影片争取资金的最有力的依据。

预　算

出资者通常希望看到你将如何花费他们提供给你所申请资金的预算情况。他们也可能想看到你整个摄制过程的预算，从而了解资金的整体分配情况。

几条额外的建议

有人认为这些提案写作的多数建议可以应用于整个影片的摄制过程，包括剪辑。根据我作为顾问、提案写作者以及提案评审员的个人的经验，再给出以下几条建议：

- **准确很重要。**标准的做法是潜在的出资者会把你的提案交给那些深谙这一主题的人们进行评论。如果你连人名、标题和日期都拼写不正确，或者误传事实信息，这必将对你产生不利影响。提案以及提案中内容的质量体现了你将摄制的影片的质量。另外，对你现在所做的工作进行核实，如果认真归档，将来会派上用场。

- **故事讲述的问题。**评论你的提案的人，无论他们是科学家、历史学家、数学家或教师，他们和你一样清楚观众不会因为故事主题比较重要就去看一部影片，他们看电影是因为他们对故事感兴趣。所以评估专家不仅仅在学术问题方面进行把关，他们也检查你是否知道如何吸引观众和持续抓住观众的兴趣点。

- **好的提案写作道路漫长。**除了拼写、事实这些基本点，提案应条理分明地逐段展开你的论点，做到简洁明了。读者很可能要要费劲地阅读好几个提案，你不会想让他们发觉你提案写作的错误，诸如未经编辑、条理不清或语法错误。

- **做自己的第一位观众。**问问自己是否对你正在进行提案阐述的影片感兴趣，如果答案是不，那么就继续进行修改工作吧。

- **预想阻力。**如果你以美国肥皂剧的历史作为一种方法来审视美国文化、社会历史以及女性历史这样重要的主题，请做好心理准备——评审员的第一直觉可能是想笑。建议你让一些专家站在你这一边，与他们一起证明你有道理，并以可靠的调查回击对你唱反调的人。为各种各样主题的影片已经得到投资的制片人，乍一看，他们的主题可能似乎并不一定“合适”。

- **给人们提供为理解提案而需要的东西。**有时候，制片人与影片主题如此亲密接触以至于他可能忽略了别人尚未沉浸于其中的情况。因此，你需要向他们提醒一下故事的主题或者介绍关键人物和事件。假设你的观众很聪明，那就把信息贯穿于提案的整个内容中，吸引观众跟随你的思路。

- **激情很重要。**用巧妙的方式陈述你的提案会显现你的激情，但是大多数情况下激情隐藏于工作的质量中——基本工作是如何细致深入，观点如何创新地融入故事中去，故事是如何很好地展现在你的提案中。

- **避免过度制作。**当老师收到封面装饰华丽、多彩的论文，这些封面一看就知道要花费几个小时去设计和完成，老师都会很警惕的。因为他们怀疑在实际的论文内容上学生也不过花了同样的功夫。同样的道理也适用于提案。应该把精力发挥在内容上(在适当的地方，配上一个样本磁带)，包括添加一些有用的图片、图表以及年表，但在别的方面就不必考虑花哨的绘图了。
- **避免没有事实根据的夸张。**"这是一个最迷人的故事，某某基金会将对本片的拍摄给予帮助，至今某某基金会给予的帮助对影片产生的影响是无与伦比的"。这类话语通常让读者反感。
- **避免多疑。**"我们很高兴与您一起分享这个影片的提案，我们希望您能对此绝对保密，因为我们肯定有些人一听到风声就要盗取我们的想法。"要知道基金会会对提案保密的，除非直到影片得到赞助、进行摄制时才会公开。

9.3 保护你的想法

当你对自己的想法充满激情时，你确信自己的想法足够精彩而会招致剽窃。实际上，想法是很廉价的，而你整个一套的东西——你的经验，你的故事剧本思路，以及你摄制影片的能力——将营销你的项目，而不是单单一个想法。如所述，有不同的方法来保护自己的作品。在美国，第一种就是通过版权，知识产权保护法的一种形式。你不能取得一个想法的版权，但是你可以取得一个故事剧本思路的版权，无论它是一个提纲、主题阐述、剧本、摄制完成的影片，还是发表的文章都可以取得版权保护。完成的影片也应该获得版权。更多详情，请参考美国国会图书馆网站(www.loc.gov)。

另一个保护作品的方法是通过行业协会。在美国，美国编剧协会(Writer's Guild of America, www.wga.org)维护电影编剧，广播编剧，电视编剧，以及新科技行业编剧的权利。美国编剧协会给会员和非会员都提供注册服务。支付一定费用(2006年非会员收费22美元)，你就可以注册任何东西，从一

个想法到脚本，概要，大纲，主题阐述或者剧本。写下你的提案阐述——基本故事以及讲述故事的独一无二的方法——然后注册它，你就有了故事原创的记录，借此证明你是该想法的原创者是有必要的。最好至少注册一个大纲或剧本阐述（例如，以足够多的细节来表明你表达故事的方式以及故事的内容）。例如，“关于跳伞运动”就太模糊，而“一部关于跳伞运动的影片，跟踪拍摄《实习医生格蕾》（*Grey's Anatomy*）中的明星演员一起学习如何跳伞，然后一起尝试第一次跳伞”就好一点，一个 2 页、10 页甚至 25 页的剧本阐述就会更好了。

然而，你必须清楚想法是在流传的。一个引起你注意的当地新闻故事也很可能引起了别人的注意，因此，这个故事很可能被全国多家报纸转载和刊登。书籍、影片还有各种实事都可能触发你的想法。任何一位评价你影片提案的人将会告诉你，无论是电视台还是投资人，想法通常是一波接一波地涌来——惊人相似的提案却来源迥异。

同时，世界并不完美。你要记录下你的材料曾放在哪里，何人看过，何时看的。换言之，不要多疑，但做事一定要有条理。

Chapter 10

大纲、剧本阐述以及剧本

OUTLINES、TREATMENTS AND SCRIPTS

大纲、剧本阐述以及剧本这些文件在纪录片故事讲述中的作用因项目而异，但是它们的基本目的是一样的。这些文件帮助你和其他人在纸上预览你的影片，看到你对影片制作各个不同阶段的安排：即资金筹备阶段、拍摄前期、剪辑前期和剪辑期。请花些时间在纸上有条理地列出自己的想法：考虑一下你正在做什么，你如何做这些事情，为什么要做。这样能给你节约不少时间、精力以及金钱。

仅靠一种方法起不了作用。这些文件的详细程度取决于你的进度表、预算以及动机。对于一些纪录片制片者来说，将故事写下来是有必要的（通常是以剧本阐述或剧本初稿的形式），因为影片潜在的赞助人需要这些。对于另外一些人，例如那些专门拍摄指定一专题系列片或为广播电视公司做制片的人来说，写作剧本阐述或剧本大纲可能也是有必要的，目的是推进摄制工作的进展。即便是对于独立纪录片制作者来说，不同阶段的这类材料写作能聚焦于故事叙述，确保制作小组把握整个项目的概况。与其在剪辑室里发现影片的漏洞，不如尽早在文字材料中找出影片在逻辑、角色分配或张力上的漏洞。如果你要用一个小时时长的影片来表现中国的文化大革命，而单是主题阐释文件就长达 60 页——目前你尚未投入开拍——那么很可能你的历史故事过于包罗万象了。

10.1 大 纲

大纲(outline)是你对电影的概要说明,用以揭示影片的结构和必要的拍摄元素。大多数情况下,对大纲文件和你的团队的工作文件,你无需推敲遣词造句,如果能把意思表达得相当清楚,你甚至可以用速记的方法来写大纲。对于一部一小时的影片来说,具体的大纲篇幅可能需要 4—5 页行间距为 2 倍的纸张。内容包括整个影片的故事梗概(1—2 段),程序提纲,以幕和场景为单位(如果适用的话);以及与这些因素相关的详细信息,如可能用到的影像档案资料或者需要进行的专门的摄影和采访等。

大纲为你想象你的影片将要在银幕上的样子提供了一个机会。认真地对待它,因为你(现在)的目标是最后的影片。换言之,大纲是用来确认影片的叙事链和观点的东西。你的故事是关于探险队领导的还是退休的探险队队员的?是以家长发动法律战争来反对公立校园商业化为主题还是以预算吃紧的校长极力争取软饮料合同为主题?

如果影片是关于过去发生的事件或者你可控制的事件(例如,为了某个企图而发起的一系列示威游行),那么在一开始列出影片的大纲以及找到合适的结构是比较容易的。如果影片由事件构成,直到开始拍摄以后才能将其一件件揭晓,那就根据你推测可能发生的事件,写出大纲(以及影片主题阐述)来。如果你想整个夏天跟拍一个八年级学生在篮球夏令营中的活动,那你通过调查可以发现这种经历最典型的特点是什么,何种场景或者片段可能提供有意义的互动。夏令营给学生提供食宿还是学生晚上要回家?他们倾向于在夏令营中结交亲密的朋友么?他们是与教练一对一训练么?有来自家长的压力么?知道这些事情将有助于你开始思考这一组镜头将在影片中起什么作用,而不是纠结于这组镜头拍到的细节。例如,你明白自己想拍摄一个暂定名为"纯真的终结"的片段——审视这些年轻的杰出运动员所面对的商业压力——然后你就可以带着这些集中的想法到达拍摄的地点。

当考虑到影片中的人物问题,在大纲的写作中也是一样的。当你写大纲时,你就开始了粗略描述故事中的人物,从你必需的角色,到你认为非常理

想的角色。有时候你并不知道自己到底想要什么要的角色，只是有个大概是什么样的感觉，例如“我们需要和她一起跳舞的人”，或者“我们希望与看门人以及维持厂房运行的人谈谈。”大纲帮助我们看清故事或者论据是否正在构建，在角色挑选以及场景上你是否有多种选择，或者是否影片中太多片段都在做(说)同一件事情。在影片的拍摄过程中，故事的决定和结构的选择注定会有变化的，但是现在你需要做的第一步是把故事组织成一个可以拍摄的影片。

10.2　剧本阐述

不像大纲，**剧本阐述**(treatment)必须要展示，而不是讲出来。换言之，大纲是你的影片的一个工作纲要，你可以在大纲中讨论影片内容是什么以及为什么要这样安排。与之相对的，剧本阐述就是你的影片，至少相当于纸上存在的影片，可能大多数是在想象中——在你写剧本阐述的时候。

写作剧本阐述有多种原因，因此它的长度及风格也各异。如前一章节讨论的那样，如果剧本阐述是你向赞助人或主管人“兜售”影片的详细计划，那它应该反映观众的喜好。提交到国家自然科学基金委员会的剧本阐述要求极其严格，而提交给有线电视台科技节目秀中的提案阐述相对来说短小而易记。内部使用的剧本阐述在措辞上不必花费太多精力，但是可能要将特定的镜头包含进去，特别是那些需要特别设备拍摄的镜头的细节，它是作为启动拍摄计划的一种手段而存在的。

归根结底，剧本阐述是你设计影片故事的一种方式，它并不一定就是最终的故事，但它是一个具有可行性的模型——纸质的，就算拍摄现场没有发生什么精彩的意外事情为你的故事添彩千倍，你至少最终还会有一部合乎你的需要的影片。赞助人不是唯一想看剧本阐述的人，许多系列影片的制片人或执行制片人在允许摄制者拍摄之前，至少期待收到一个简洁的、可行的剧本阐述。否则，制作者可能会拍摄一些无用的镜头和场景，以至造成资源的浪费。

即便只有几页篇幅，剧本阐述也应该阐明制作者对叙事链的理解——故事开始于何处，又将向何处发展。对于历史题材影片来说，这点要更容易把握。但是对于随着拍摄进行，事件也在不断发展的影片，你应该对故事的中间和结尾也有所预想——甚至要预想一系列可能的结果。海蒂·巴布可能与生母顺利重聚，即便如此，导演至少也有机会探究两国文化的差异、家庭关系的意义以及对历史的回顾。海蒂·巴布与生母也许不能顺利重聚（结局的确如此，详见第 7 章），这样会使影片更为复杂，但这不会改变影片的基本叙事链，以及探索这些复杂问题契机。

剧本阐述应包括哪些内容？

一个基本的剧本阐述应该能够吸引读者让其沉浸在故事中，从而希望能把它搬上银幕（荧屏）。从剧本阐述中，读者应理解以下几点：

- 影片主人公是谁？影片的主要故事是什么？目标和障碍是什么（故事）；
- 至少你在开始拍摄的时候就得知道你应该从哪里开始影片以及怎样组织影片（结构）；
- 为什么要讲这个故事（主题与个人的关系）；
- 影片的主要人物有哪些，他们在故事中起什么作用（选择角色）。

一部 1 个小时里长的影片的剧本阐述可能有 5 到 25 页篇幅，它的长度取决于你的需要。（更多例子请参考本章最后部分。）为了便于阅读，剧本阐述的文件最好使用 2 倍行距，时态应该是一般现在时——故事随时间流逝而展开，即便故事是发生在过去。剧本阐述的结构也应该反映出影片的结构。例如，如果影片的起始镜头是战死在伊拉克的军人的坟墓，你的剧本阐述也应该从这里开始。随着影片继续往下发展，你才得知失散的兄弟将要重逢，那么剧本阐述也应向着这个方向发展，不要提前暗示这一事件，而使影片“失去”戏剧性。如果你设想影片结构是三幕式的，那么重逢事件就应该出现在第二幕的高潮处，由此可推出，应该大约在你的剧本阐述的四分之三处才能提到重逢事件。

在剧本阐述中，对人物、地点和事件的介绍也应按照影片的放映顺序出现（也就是按照你设想的镜头在银幕（荧屏）上出现的顺序）。你还要注意表达描述信息的方式。例如，如果你计划拍摄一个纽约市马拉松比赛的场景，那么在剧本阐述中就应该描述清楚这个场景会在何时以及如何出现在影片中。是这一事件诱发了后来的故事还是你想引导故事往这个方向发展？如果你要探究马拉松的历史，你会通过档案材料、采访或其他方式表现么？这有点涉及到平衡的问题——剧本阐述不是剧本，也不是最终的影片。你试图传达的不仅仅是你的故事还有你想用的表现手法："我们陪着尼尔斯坐在图书馆查找旧的缩影胶片，然后又跟着他采访一些老亲戚和邻居。最后我们陪他去了威尼斯机场，在那里他终于和失散多年的兄弟重逢了。"

剧本阐述如果仅作内部使用，你就可以迅速地参考团队共享的资料。如果你的剧本阐述要供外部人员阅读（例如投资代理方的评审员），那么就要写得更清楚易懂。内部使用的剧本阐述可速记为："华盛顿穿越特拉华州；军事历史学家解释；史密斯评论了这个神话。"写得更认真详细一点可能是，"关于伊曼纽尔·戈特利布·吕兹（Emanuel Gottlieb leutze）的著名画作：《乔治·华盛顿穿越特拉华州》，通过叙述，我们得知在 1776 年 12 月 25 日风雨交加的夜晚，华盛顿胜利地穿越了特拉华河。正如历史学家清晰地表达出来的那样，美国似乎已经失去了所有。现在，华盛顿带领他的 3 千士兵在特伦顿出其不意地击败了英国雇佣军并抓获了三分之一的俘虏。他们还在新泽西建立了据点以阻止英国的侵略。这是独立战争中具有决定性的一刻。我们再回到这幅画作，艺术史学家珍妮·史密斯（Jane Smith）把这段历史看作是一个神话。这幅画完成于 1851 年，即事件发生 75 年后……"

请注意，这个例子碰巧是一部历史题材影片，我并没有说历史学家影响了你在片中加入或者去掉哪些影像。如果你在剧本阐述中能把可能出现在你影片中的影像清晰地描述出来，那么你最终会如何处理这段战争历史也就很清楚了。在此我并没有列出所有历史学家对该事件的看法，因为读者此时很可能已经清楚影片会涉及到哪位历史学家了。（在剧本阐述中）你不可能对每一个画面，每一处画外音以及每一处同步片段都进行描述，否则你不如干脆写出这个剧本。你正在做的事是让故事以及故事的进程更清楚易懂，

包括那些对影片来说最为重要的细节，正是基于这种考虑，在上述例子中用到了那幅画和艺术史学家的话。同样的道理也适用于这种情况：即你正在为一部现代题材故事的影片寻求赞助。

故事，并非影像

你的焦点是故事，而非摄影。事实上，一位缺乏经验的纪录片制作者准备的剧本阐述有个明显标志就是，剧本阐述会从对穿过山谷的壮观的日出以及薄雾的描述开始。如果你将重点放在电影镜头或者描述你将利用移动摄影车、升降车和航拍设备来吸引他们，这不是在传达一个故事，通过上述做法也不太可能写出一个电影化的剧本阐述。例如“长期操劳的手指在缝纫机下迅速地移动，似乎是属于别人的而不是这个可爱的年仅 14 岁的缝纫机手”，这个句子很清晰地表明这是一个正在缝纫机前做工的人的特写镜头。或像这个句子，选自《米尔·帕克》（*The Milltail Pack*，参见本章最后部分的例子）：“狼群（红狼）朝向路尽头的玉米田地跑去。棕色的玉米秆儿是上个月收割下来的，显得十分干燥，寄居着老鼠、兔子和仓鼠——这是米尔·帕克的美味开胃菜。”通过以上描述已经足以让读者领会到画面中的信息。也可以尝试不同的风格，下面是影片《你可以在那里种植铝》（*You Could Grow Aluminum Out There*，《卡迪拉克沙漠》系列片）剧本阐述的第一句话：“在加利福尼亚，事物以被其破坏的东西的名称而命名。从汽车的挡风玻璃上看到飓飓掠过的房地产广告牌……‘北美鹌草地’，‘草原’，‘印第安溪流’，‘河堤庄园’，‘赤鹿林联排别墅’，‘米沃克村庄’。在西班牙人到来之前，300 个部落共享着加利福尼亚州的中央山谷。”

请注意描述你知道你能看到的事情和创造出一个极具戏剧特征的剧本阐述之间是有区别的。极具戏剧特征的剧本阐释可能是这么一个场景：“夜已经很深了，杜鲁门总统和他的内阁坐在密室中，研讨下一步的行动计划。”如果这就是你为一个历史纪录片写的剧本阐述，或者你意识到有这个场景的影像档案资料，或者你计划基于支持你影片视觉阐释的历史事实而重新现再这个场景——谁在房间里，夜有多深了，正在谈论什么。任何一种情况，剧本阐述都必须清晰地表明我们现在正看到的事物，将在日后摄制的影片中也能

看到。例如，“我们以一位男演员朗读杜鲁门总统的私人日记的画外音来再现这次会议：夜已经很深，他和内阁坐在密室中，正在精心策划下一步的行动计划……”抑或“在一个由总统的侄女——一位艺术系的学生，事发当天她正好和叔叔在一起，从她拍摄的黑白照片中，我们目睹了这次在密室中的深夜会议：一位疲倦的总统和他的心腹，精心策划着……”

如果这是一个你为当下的故事而预设的场景，例如：公司发布新产品之时，同意你去拍一部关于该公司的影片，你需要为此想象一个能被许可拍摄的场景，那你就要先想想能否先对这个这个场景进行一番研究以找到表现它的最佳手段。譬如，“我们的摄影机跟随希瑟·波恩（Heather Bourne）来到纽约大厦，并随其乘坐电梯到达顶楼房间，我们看到她给公司那些有名骄傲守旧的董事们做了一个全新的、有点激进的广告。

人物介绍

你要让读者从剧本阐述中就对人物有所了解。例如“韦伯斯特描述了战场上的厮杀”，这样的介绍对那些对你的影片主题没有深入了解的的外行人来说只是泛泛而论。而如果你介绍道“历史学家维多利亚·韦伯斯特，研究第二次世界大战的军事专家……”就会更好些。如果在你接下来的 10 页中部没有提到韦伯斯特教授，在接下来要出现她的名字时你可以简略地向读者提醒她的身份，诸如“历史学家维多利亚·韦伯斯特对此表示不同意”之类。

说明性材料

如果你是为外面的评审员写作剧本阐述，增加影片内容以外的信息的方法之一——因为剧本阐述不可能包含影片所要传达的所有内容——就是添加一个前言，通常称其为“入口”。例如，影片制作者能够阐述节目的目标并提出有待研讨的问题：“神圣之父（Father Divine）这位受神灵启示的宗教领袖，他帮助人类彻底改造了社会服务的规则吗？或者他就是一位受权力蛊惑的潜在的危险人物？本故事将调查……”这个“入口”将提供一些故事叙述中将要探讨的主题以及思想内容的信息，也能明确制片者在这个问题上的立场。如：“我们致力于寻找强有力的证据来证明 X 工厂知险而不上报的事实……”

但是要注意，问题仍需要探索。在这个例子中，问题可能是："法规部门意识到这些危险了么？如果意识到了，他们为什么不及早采取行动呢？"

引　用

假如你知道你想采访的对象，但是仍没有和他们交谈，无论是在预采访中还是在影片采访中。即使你很明确他们要说的内容，你也绝对不能根据你希望他们想说的内容而为他们杜撰话语，因为世界很小，如果某位教授发现你把一段他并不曾说过的或不会说的话归于他的名下，他日后与你合作的机会就会很小。

但是，对于你还没有与其进行直接交谈的人，而你又希望引用他的观点的几个可供选择的处理方法是：其一，你可以只描述他们将被问及的问题，例如"亨特博士介绍了光合作用……"；其二，你可以引用他们已经发表的作品；其三，你可以引用他们在别的采访中所谈的内容。但是，以上任何情况下，你需要明确你还未直接联系本人，他或她也没有同意参与影片的摄制。你或许会说，"除去标注的之外，引用均来自其他地方的发表材料。"建议：如果你决定这样做，就需要写一份带有脚注的剧本阐述以便日后查找引文来源。供非内部人员评审时应去掉脚注，因为这些脚注容易分散"看"你纸上版本影片的人的注意力，另外也是没有必要的，他们并不是在阅读一份调查报告。另外一种可能是，"我们已经取得了与 X 博士和尊敬的 Y 先生的合作，还没有与 Z 先生和 P 博士取得联系，但是在此也引用了他们观点。"任何情况下，都要谨慎使用引文，这是你的剧本阐述而不是剧本。

不为人知的信息

即使经过严格推敲的剧本阐述也是在各种信息到位之前写出来的。你不知道在影片摄制过程中你会发现些什么新事物或者在别人的阁楼里会发现何种美妙的景象。最为重要的是，大多数情况下写作剧本阐述是为了筹集资金而展开的必要调查。此时你所做的是尽最大努力利用手中现有的资源，但是你明白在开机拍摄之前你还需要了解更多的信息。一个解决办法就是

承认通过用一般的词汇描述你所需要的类型或场景与最后的拍摄之间存在着差距。例如“一个驯马师描述他与纯种马一起工作的情景与他带着我们从一个清晨的工作中来检测他的工作”之间的差异。或者，“我们在寻找一位能够运用自己的理论设计出娱乐公园的排队论专家；这与我们将找些家长，他们从自己的经验得知孩子们以及他们自己排队等待的时间极限”之间的距离一样。

为系列片撰写剧本阐述

为系列片写作剧本阐述与为单部影片做剧本阐述没有什么大的不同，除了前言部分（与影片自身）需要为系列故事服务外，同时还要服务于单部影片故事。整个系列故事是什么？每一部影片从哪里开始，到哪里结束？在系列片中前一部影片如何为下一部影片的故事作铺垫？故事构建不一定要按照时间顺序进行。例如，一个数学概念的演变可以形成一个系列片的叙述线索。有时候系列片并没有一个整体的故事，每一部单片只是探索主题的一个方面。

反映你所完成的工作

出乎意料的是在我审评剧本阐述时遇到一个最为普遍的问题之一，就是一些剧本阐述似乎只是基于一个下午的调查研究而已。而实际上，影片制片者在这个项目上已经花费了数周乃至数月的时间，有时甚至已经拍摄了一些重要的镜头。你的剧本阐述应该推销你的项目而且增加它的份量。在阐述中应该增加能够反映你所做努力的细节信息。例如“去年5月份作家西莉亚·琼斯在位于利兹住处的台阶上接受我们的采访，她发表了对于当前的住房危机的看法”，或者“我们的工作人员跟随史密斯先生顺着螺旋梯下到了一个布满灰尘的仓库里，他把一些旧报纸、杂志和罕见的照片都拿给我们看”。在阐述中提供充分的细节以表明你对影片的主题十分了解，即使你也明白还有许多东西需要去探索。

讲述一个好故事

写剧本阐述的一个重要技巧就是在一开始就传达你的激情。你认为自己已经为影片发现了一个非常出色的主题，让读者也相信这点吧。一个调查充分、讲叙精辟的好故事不是一蹴而就的。作为一个提案评审员，我从经验来看所提交的剧本阐述大多跟调查文件差不多，甚至比调查文件还差，它们根本没有推动基本的主题。吸引人的剧本阐述是那些设计和传达给观众一个引人入胜的故事，通过调查而丰富信息，通过迥异的东西而显得与众不同——不同寻常的视角，新的角度，独特的接近人物或地点的方式。

要尽最大的努力讲一个好故事，就要让对你的影片一无所知并且最好与你没有关系的人阅读你的剧本阐述，这样你就会在将你的材料提交给这个阶段最为重要的人（投资者）之前，就得到毫无偏见的反馈意见。

10.3 拍摄阐述

如果你写了一份**拍摄阐述**（shoot treatment），那么它就是前期筹备工作中的关键步骤。如果你的剧本阐述是为了影片进展或为剧本集资，那么拍摄阐述就应该反映对资金使用方面可行性的调查和创造性思考。通常，拍摄阐述是供摄制组团队使用的。如果初步的剧本阐述使你从执行主编或执行制片人获得推进项目的资金，拍摄阐述可能就需要交给该领域的一组人员。拍摄阐述是基本向导，在此你需要讲述你期待要讲述的故事，它是一个可与（如第 12 章中，博伊德·伊斯特斯所论述的）影片的摄影师、录音师以及其他工作人员一起分享的文件以确保关于影片的设想能够实现。

10.4 剧 本

纪录片的剧本贯穿于影片的整个摄制过程。在以叙述为主要驱动的影

片中(无论是匿名的口头讲述,如演员彼德·考约特在影片《恩诺:屋内的聪明人》中的陈述,还是导演的旁白,如沃纳·赫尔措格在影片《灰熊人》中的旁白),剧本应该是在摄制前就已经基本成型,只是在剪辑时才会进行有意义的修正和改写。

绝大部分影片,叙述丰富了视觉故事的讲述。因此,直到即将剪辑的时候或剪辑过程中才开始剧本写作。一旦有了现成的副本,导演通常会以此为基础衍生出一个剧本。剧本是建立在原来的剧本阐述的基础上,直到拍摄的时候才考虑是否对故事有所改动,它的内容包括采访、同步录音及文献资料,并按照预计的成片顺序排列,剪辑师可以以此为蓝本进行剪辑(详细信息,参见第 13 章)。在剪辑过程中,对这个剧本进行不断地修订和重写,直到最终定稿(剧本锁定以及图像锁定)。请注意,并不是所有的影片都是这样剪辑的,一些剪辑师仅仅依靠一个在剪辑中不断修改的大纲而已。

为筹资写作剧本

一些投资机构把提交剧本作为申请资助的一项要求。如果你已经在剪辑影片,你将能够提供一份剧本的草稿。但是,如果你还在为影片寻求资金,你所提交的更类似于一个强化的剧本阐述,或者是一个由一半的剧本阐述和一半的剧本组成的文件。你要尽量遵循剧本阐述的指南,但呈现的材料要写得更像一个剧本的格式。

剧本格式

不要出去买一个写作剧本的软件程序,因为这些软件是专门为写作故事片剧本而设计并服务于它的各种功能的,对于纪录片剧本的写作实在用处不大。大多数纪录片制作者倾向于使用 Word 或 WordPerfect 软件(通过这些平台可以轻而易举整理出文件),用这两个软件创作剧本时,剧本的格式可以是一栏或两栏。

如果是两栏式剧本格式,那么一栏是画面,一栏是声音。如果是一栏式格式,那就将提及到的画面放在括号中。无论哪一种情况,叙述和采访片段

都应该区分开来。例如,叙述部分用粗体字或者将采访内容首行缩排。如果影片有重要的采访材料,无论是否有画外叙述,那么为每一个将要使用的采访片段单独设置一个板块是有益的(无论你的剧本格式是一栏还是两栏),这样便于你移动它们的位置。一些制作者也会同时使用大纲模式来保持每个场景的完好无缺,也便于他们可以进行重新整理。

解说词剧本

到了录制解说词时,一般将解说部分进行标号,然后将它单独写成一个剧本,即解说词剧本。解说词剧本通常是一栏式、双倍行距的文件,左右各留较大空白以便于阅读。不要把所有内容全部大写,这样读起来比较困难。

10.5 剧本阐述的课堂练习

我最近开设了一个学期的关于如何在银幕上表达历史的课程。这是一个非制作的课程,只有几个具有拍摄影片经验的学生。我让他们评价其他影片中的故事讲述,并考虑如何把所学的运用到自己的(假设的)纪录片中。前半学期,我们观看并评价了几部历史纪录片以及三部历史题材故事片:《密西西比在燃烧》(*Mississippi Burning*)、《刺杀肯尼迪》(*JFK*)、《光荣战役》(*Glory*)。

后半学期,每一个学生形成自己的想法然后对自己所选的影片写出一个详细的剧本阐述(20—25 页)。我给他们设定一系列规则,主题以及剧本阐述必须符合 PBS 的历史系列片《美国印象》(*American Experience*)的要求。根据公共电视网网站(www.pbs.org/wgbh/amex/guidelines/)所述,该系列片寻找"戏剧性并引人入胜的关于美国平民以及伟人的历史故事"。"我们特别感兴趣的是那些从独特的不同寻常的视角来处理历史故事,并有清晰的故事弧以及强有力的人物角色。对于以调查的方法来处理历史的纪录片最缺乏兴趣。"这个系列片是为那些能在当今社会引起共鸣的节目而制作,而不是制作那些把历史信息仅仅看作是与"当今问题与冲突"之间的一座桥梁

的节目。

在专业领域，写作历史影片的剧本阐述需要很长时间，如果不是数月的话，至少也得花去好几周进行调查和写作。我对学生们的剧本阐述的期望与他们实际的学校课表是相符合的。我强烈建议他们从那些至少有一两个次级资料来源（最好是那些被评为好书的资料）的主题开始，因为这意味着专家已经把最耗时、最需要技巧的消化原始历史资料的工作完成了。同时、我也希望他们至少探索两个一手资料来源，从而积累运用期刊文献或原始资料的经验。另外，我布置的任务强调让学生把主题展开成为一个故事，它提供历史证据和复杂性，并以激动人心的故事来吸引和保持广大观众的注意力。我强调阅读影片剧本阐述应该是一个享受的过程，就像阅读一篇杂志上文笔流畅的文章一样，而这篇“文章”应该是对影片的良好理解，就好像它在银幕（荧屏）上展开一样。

以下是要学习的内容：

- 它有助于迅速浏览学术网页以便得知哪些专家学者在研究你要拍摄的故事。这是前沿研究还是颇有争议的研究？不要仅仅找些二手资料并附和其中的观点——找到一两个最佳出处，以及一些备用的资料。（发表在享有盛誉的期刊上的好文章，在本练习中，也是可以接受的。）

- 完全怀疑所有的制片者与完全盲从他们一样没有意义。同时，在非剧情影片中，对“创造性安排”（creative arrangement）的理解与剧情片创作中的“艺术许可”是不同的。在剧情化的历史影片中，“艺术许可”就是自由地（有些限制）去创造人物形象，可以将真实的人物置于想象的情景中，同样也可以将想象的人物置于真实的情景中，抑或将剧情片与非剧情片的元素混合在一起。但这在纪录片的创作中是不允许的。（使用戏剧化的镜头资料和照片来证明过去的方法可以视为将剧情片——导演把想象中的过去视觉化——与非剧情片进行混合。这是一个复杂的话题，但是我们在这里的讨论，遵循普遍可以接受的观念：即有限制地再创作原则，如果他们以及他们所作所为非常明确清楚，并且符合纪录片的范围就可以进行再创作。）

- 值得注意地很重要的一点是,“创造性安排”(换言之,就是叙述设计)并不是机械地意味着技巧手法,也不意味着所传达的历史必然会浅薄化。电影无法传递文本的细节,但它能够使历史的经验表现得更直接和有质感,这是大多数书籍和文章所不能及的。实际上,乍一看,它似乎是违反直觉的,通过在银幕/荧屏上构建让专业人士和非专业人士都被吸引的一个故事,影片制作者能够创作一个框架来传递更为细节化而非简单化的历史事实。

- 剧本阐述不是毕业论文。除了一些例外情况,历史题材纪录片制作者不能提供一个历史方面的独创性学说;而是以独创的,引人入胜的以及发人深思的方式给观众呈现当今的学问(有时从一个视点,更多地是从一系列的视角展开)。

- 时间顺序的问题。花些时间好好处理这个问题。

- 在考虑影片摄制方法的时候,不仅要考虑主题,还应考虑到你喜欢看哪种的影片,包括戏剧的特征。即便是历史纪录片也有各种类型,从推理剧到传记,再到史诗。

- 留意那些使你激动的主题以及在浏览书籍和文章时那些引起你注意的部分。看看历史学家是怎么构建自己的叙述——他们的进攻点是什么,他们选择谁作为贯穿历史的人物?最好注意当与朋友或家人谈论你所探索的主题和故事时你所讲的话。这些刺激你的细节,很可能也会让你的观众感兴趣。

- 一开始别多想,晚一点展开工作。在关乎历史的标题中(如“福特总统赦免东京玫瑰”[①])发现有价值的故事,然后深入发掘、丰富它。按照另一种方式——寻求一个一般性的话题,如“广告”、“贫穷”、“第一次世界大战”,然后从这些广泛的话题中寻找故事——可能会花去你更多的时间。

在做剧本阐述时,学生们表达自己的观点,确定影片的叙事链(本作业

① “东京玫瑰”是二次大战时,美军东京广播电台的女播音员的昵称。这些女播音员通过电波告诉太平洋战场上的美军士兵,他们已经战败,娇妻则在家里红杏出墙。当时的日本当局企图通过发动这种宣传攻势,瓦解美军士气。——译者注

中最难的部分之一），列出大纲，并把影片分成不同的场景（如在其他地方论述的那样，一个场景类似一小章节。把故事分为不同的场景使故事和历史更便于处理，一个小时的影片一般大概分为 8—12 个场景，但没有严格的规则）。在提交终稿之前，他们至少要写一个剧本阐述草稿让我过目。

10.6　广播电视电影和系列片的样本

在接下来的数页中列举出了一些已播放的纪录片节目的大纲、剧本阐述以及剧本。这些样本反映了不同节目风格的多样化以及这些印刷材料各种各样的用处。例如，《拉利一家》是用于内部使用的剪辑大纲。相反，《克服》（*Getting Over*，6 集系列片《远东的信念》〔*This Far By Faith*〕中的一小时）的剧本阐述是提交给很多公共或个人投资机构，包括国家人文基金会在内。

示例页，大纲，《行动起来》[1]

项目标题：《行动起来》（1964–1972）

剧情简介：这一小时通过卡西尔·克莱（Cassius Clay）的转变来审视日益高涨的黑人觉醒运动。卡西尔·克莱后来改名为穆罕默德·阿里（Muhammad Ali），他反对越战。霍华德大学的学生反对一门公认是黑人传统的课程，并在印第安纳州加里市的全国黑人政治会议中选举加入黑人民族主义者行列的人员。

项目大纲：

场景 1：取笑：黑人是美丽的

运用资料影像和同期声材料的交叉剪辑表现黑人艺术和 20 世纪 60 年代的黑人觉醒运动。

人物：采访索妮娅·桑切斯（Sonia Sanchez），诗人。

镜头片段：阿米里·巴拉卡（Amiri Baraka）的文献资料（1970 年的非洲民族议会）以及《最后的诗人》（*Last Poes*）。

场景 2："我震惊了整个世界"

第一个故事的第一幕：奥运冠军卡西尔·克莱挑战世界。

起重量级拳击手桑尼·里斯顿（Sonny Liston）。谣言传来，卡西尔·克莱与伊斯兰民族组织代言人马尔科姆·艾克斯（Malcolm X）有往来。职业拳击承办人要求克莱出面否认该谣言，但被他拒绝了，在打败里斯顿之后，他公开表明他的穆斯林身份：穆罕默德·阿里。

人物：埃德温·蒲柏（Edwin Pope），体育新闻记者；卡里姆·阿卜杜尔·贾巴尔（Kareem-Abdul Jabbar），学生；安吉洛·敦提（Angelo Dundee），教练；赫伯特·穆罕默德（Herbert Muhammad），伊利贾·穆罕默德（Elijah Muhammad）之子。

镜头片段：穆罕默德·阿里的资料镜头，阿里与马尔科姆·艾克斯在一起的片段，里斯顿拳击片段。

场景 3：沉重的代价

当拳击协会以及新闻界还来不及对穆罕默德·阿里的新身份作出反应之时，他已开始了他的加纳、尼日利亚以及非洲各国之行，在这些国家他作为一个英雄受到接见。返回美国之后，他……

[1]《美国民权运动史》第 2 季的第 5 集，本页只用于示范。《行动起来》最初的大纲是一个称之为《新界定》的节目。

示例页，剧本阐述草案，《你可以在那里种植铝》[1]

事实未经核对 / 采访对象未经核对

第一幕，中央河谷

最初的原因

在加利福尼亚，事物以被其破坏的东西的名称而命名。

从汽车的挡风玻璃上看到飕飕掠过的房地产广告牌…… “北美鹌草地”，“草原”，“印第安溪流”，“河堤庄园”，“赤鹿林联排别墅”，“米沃克村庄”。

西班牙人到来之前，300 个部落共享着加利福尼亚州中央山谷……麦都族（MaiDu）部落，米沃克人（Miwok）部落，帕特文（Patwin）部落。每年冬季持续几周的大雨形成了许多湿地和季节性湖泊，但是一年中的大部分时间——7 个月的干燥季节，印第安人迁移到附近凉爽的山麓——中央河谷，这里的雨水无论过去还是现在都比北非还要少。这里曾是美国的塞伦盖蒂大草原。

西班牙地图。

理查德·罗德里格斯（Richard Rodriguez），或可能是玛克辛·洪·金斯顿（maxine hong Kingston）或耶西·德·拉·克鲁兹（Jesse De La Cruz）负责搜集整理这个故事。

在欧洲人到来之前，加利福尼亚独特的阴湿冬季和干燥的夏季气候已经持续了上万年。丰富复杂的生态系统不断进化，秃鹰、麋鹿、胡瓜鱼、美洲狮以及丛生禾草能够在干燥与洪水的自然循环过程中得以适应并存活下来。每一种生物携带的基因信息都足以令下一代在这个干旱的土地上存活，下一代，下下一代。比德韦尔一天之中看到 40 只灰熊和不计其数的中央河谷大马哈鱼。缪尔站在旧金山南边的一座高山上望向西边 100 公里处的锯齿山脊，看到“……漫山遍野的野花，绵延不断，直到山的尽头”。

[1] 由乔恩·艾尔斯制片、导演以及撰写的剧本阐述；这里选取了 40 页中的第 4 页，《卡迪拉克沙漠》的第 3 集，播出时片名为《听天由命》（*The Mercy of Nature*）。版权所有：乔恩·艾尔斯，1995 年，经允许再版。

示例页，提交给国家人文基金会的剧本阐述，《克服》[1]

第三个小时：克服（1910–1939）

告诉我如何度日，上帝；
如果一个艰难险阻，就要到来。
你知道，我的灵魂疑惑地回忆过往，
我们是如何度过这段时光的？

告诉我如何度日，上帝；
这些年来我起起伏伏。
但是你知道，我的灵魂疑惑地回忆过往，
我们是如何度过这段时光的？

“我如何度日”（福音歌曲）

现在：

“希望在哪里？近在眼前超乎我们的想象！”旧金山格莱德教堂（Glide Memorial United Methodist Church）牧师塞西尔·威廉斯布道。

> 今天早晨我想让你们明白，这是伯利恒（Bethlehem，耶路撒冷南方六英里一市镇，基督徒将这里视为耶稣诞生之地）！这里有遭遗弃的人。这里有地球上不幸的人。穷人，富人，中产阶级的人。在这里你可以做真正的自己。在这里你用不着和内心的自我背道而驰，在这里你不鄙薄自我。在这里，你可以拥抱爱。希望在哪里？就在这里！阿门！

位于旧金山坦德尔劳恩街区（Tenderloin）的格莱德教堂，廉价住宅，毒品站以及枪击场的聚集地，威廉斯牧师称之为“绝望与希望的结合”。威廉斯牧师于 1966 年接管了该教堂，当时圣会有 35 人参加，几乎全部是中产阶级的白种人。今天，该教堂有 6400 位会员，享有盛名，《心理学》杂志于 1995 年报道：“这里是被剥夺公民权利之人的市中避难所……浸泡于忠诚之中的内心与灵魂胜过经文。”

有威望和有影响力的拜访者，如奥普拉·温弗瑞（Oprah Winfrey）和比尔·克林顿（Bill Clinton）称格莱德教堂是宗教机构的典范。诗人玛雅·安吉洛（Maya Angelou）将近 30 年都是该教区的居民，称之为“21 世纪的教堂”。格莱德教堂是旧金山市最大的提供公共服务机构，为滥用药品的人，为家庭暴力施暴者和受害者提供恢复中心，为青少年提供情绪控制课程，为失业人员或者想继续接受教育的人提供工作技能以及计算机技能训练。传统教义的扩展是非裔美国宗教的一大特点，特别是在大迁移那几十年间。

一个周日的早晨，威廉斯牧师布道“未来的需求”，激起对过去的回忆：

信仰和反抗为自由和改革的列车提供燃料……自由和复原的列车每天都突突地前进，寻找你在这列火车上的位置。自由之车从你身边逍遥而过，抓住，倾听，认真倾听——列车上的人在歌唱。你能听到新生一代的声音么？带着释放的狂热，他们歌唱，他们大喊。提高声音，高举拳头。你也要歌唱。

通过这个节目，我们将返回到格莱德教堂，在这一个小时中牧师将为我们揭示一些历史事件。

现在，我们切到：

过去：

看到一列火车疾驰而过，一段粗糙的黑白片段带我们走进本世纪的早期。一位孤独的女子轻轻低唱，就像抚慰一位要入睡的孩子：“许多的美好房子，在我父亲的王国有许多美好的房子。”几辆汽车被抛在后面，我们瞥见一个车窗，窗帘是拉上的。里面，一位男子正在写信：

我正在黑人专用车里面给你写信……可怕的夜车……为什么黑人要离开南方呢？……在这辆车里你能感觉到大部分的答案……整晚都能感受到彼此渴望到达这个条界线……把美国南部与上帝所创造的宇宙分离开来。

欢迎每位的到来

《远东信念》的第3个小时，一开始就目睹了美国历史上最大的人口内部迁移。1910年90%的非裔美国人居住在南方，20世纪之初至30年代，将近2亿人口大量北迁。他们“好像被一只神秘的看不见的手指引着不可抗拒地迁移”，那个时代的芝加哥非裔美国社会学家查尔斯·约翰逊(Charles S. Johnson)如是说。一个150人左右的南方团伙，他们穿过俄亥俄河这条“南方和宇宙”的分界线，一起跪拜、祷告着前行。

---

[1] 希拉·柯伦·伯纳德与卢列·哈达德(Lulie Haddad)共同创作的《远东信念》(*This Far by Faith*)第3个片段的主题阐释，播出时的名称是《为我指路》(*Guide My Feet*)。版权所有：Blackside公司，1998年，经许可再版。

示例页，剧本阐述，《米尔·帕克》[1]

米尔·帕克（*The Milltail Pack*）

薄暮时分，丛林中一条泥路的尽头出现了三只红狼。狼群的首领是一只年迈的公狼，赤褐色的毛发，长长的鼻子。虽然他已经不像过去那么动作迅速，但步态仍然很快，他的眼睛和耳朵都很警觉。紧紧跟随其后的是两只醒目的小狼，他们是兄妹，马上就三岁了。狼群朝路尽头的玉米田地走去。棕色的玉米秆儿是上个月收割下来的，显得十分干燥，寄居着老鼠、兔子和仓鼠——米尔·帕克的美味开胃菜。

在这只老狼 9 岁时，他还要竭尽全力地养育他最后的儿女。这些年他目睹了很多的变化，最终得以幸存下来，告诉大家一个濒临灭绝的物种，如何在一些富有献身精神的人类以及政府部门的努力之下得以存活下来。北卡罗莱纳州的阿利盖特河国家野生动物保护区（Alligator River National Wildlife Refuge）的生物学家把他列为第 331 号，这只老狼是食肉动物与人类能够共同生存和繁荣的鲜活例证。目前仅存的红狼在禁区出生，然后被再次送返大自然，他的生命与政府独特的新方案的实施并行。

1980 年，有人宣称红狼在已大自然中灭绝。作为对这个宣称的回应，美国渔业及野生动物服务局执行了红狼的复兴计划——利用俘获的红狼竭力拯救这一濒危的物种。这是世界上第一例重新放归野生食肉动物之举。经历了数不清的艰难险阻和数不清的失败打击之后，该计划最终取得了成功。

1978 年，一对人工喂养的红狼被放归到阿利盖特河国家野生动物保护区，第二年他们的第一窝幼崽在野外出生。自此，红狼被引入到位于三座岛上的三个野生动物保护区，一个国家公园和北卡罗莱纳州、田纳西州以及南卡罗莱纳州的一些私人动物园。但这并不容易。复兴计划必须保证红狼基因的多样性，人们希望这些人工喂养的红狼返回到大自然后能躲避外界的威胁，并且征募公众的支持以在这些红狼生活区附近放养一些食肉动物。这个计划的最终目标是让野生红狼数量达到 220 只，但至今尚未实现。

迄今为止，大约有 70 只红狼居住在北卡罗莱纳州，但是只有一只出生于野外。第 331 号和他的弟弟第 332 号不到一岁的时候就被放归到野外。他们在一次奔跑时发现了一个狼窝，里面有只公狼。这俩兄弟干掉了这只公狼后，和公狼的配偶第 205 号交配。这些年幼的公狼和第 331 号及其配偶第 205 号，以及交好的第 332 号和第 205 号的女儿，一起分享着这片领域。但第 332 号不幸被一辆汽车撞死，因此第 331 号就成为米尔·帕克的首领。然后他和他的继女第 394 号交配，她就是如今他带领着的两只兄妹小狼的母亲。去年，她去世了，第 331 号失去了伴侣，两只幼崽也失去了母亲。

米尔·帕克红狼为了寻找食物穿过农田、森林、米尔溪流附近的道路。他们主要吃白尾鹿，但是也吃浣熊以及小型哺乳动物像兔子和老鼠。像灰狼一样，他们也回避与人靠近，为此它们居住在接近于林地或者能为它们提供隐蔽场所的农场边缘。在他们的家乡北卡罗莱纳州，他们的栖息地包括从农场到林地以及沼泽湿地，甚至是军事轰炸训练场！

野生红狼灭绝之前，他们主要生活在美国东南部，但是随着人类开始开发森林，安装排水装置，开发农场，狼与人开始近距离接触。惧怕与误解导致了人们对红狼不分青红皂白的杀戮，人们还对捕杀野兽和种植农作物的的行为进行奖励。另外，随着（美国西部大草原中的）狼群不断地从西部各州往东南部迁移，他们开始和红狼进行异种交配，这也威胁了红狼物种基因的纯度。

米尔·帕克经历过了红狼复兴计划的成功与失败，现在又将引起新的争论。我们能把该项目作为典范推广到其他物种么？我们能够汲取这些教训么？虽然重新引入红狼的计划得以成功进行，但食肉动物永远有天敌。1995 年，灰狼被重新引入到黄石国家公园，但至今他们命运堪忧，因为他们的天敌发起了一场生存领域之争，迫使他们不得不迁移。在北卡罗莱纳州，天敌不断发起的领域之争仍然威胁着红狼复兴计划的最终成功。经过 16 年的策划，去年 11 只墨西哥狼在亚利桑那州被放归大自然，但是他们如今都已死掉——大部分被愤怒的牧场主射死。对于自然资源保护主义者和生物学家来说，这些计划是让整个社会汲取教训的一个机会。没有顶级捕食者的存在，被捕食动物通常会无限制地繁衍，而使他们的生存区域过于拥挤。拯救野狼不仅因为他们是捕食者，而且也因为他们是大自然的主要象征。

因为红狼于 1987 年几乎濒临绝迹，所以对他们的生活习性世人知之甚少。但是生物学家观察到他们的社会结构、喂养以及繁殖的习惯与灰狼的十分相似。现在距离第一只红狼被放养已经 10 年之久，他们的数量在上升——他们的适应能力，力量以及耐力被已显示了这一点。米尔·帕克的首领生前产下 4 只幼兽，他和他的后代构成了一个独特的故事。

过去几年狼群一直是新闻话题，而且非常热门。但是关于红狼以及红狼复兴计划的报道却非常少。大部分国家新闻舆论都把灰狼以及灰狼在黄石公园的放养作为焦点。虽然关于红狼复兴计划确实有区域性的报道，但该影片是第一部深入走进这些美丽的动物生活并将他们返回野生世界的纪录片。

影片摄制方法

本影片为我们提供了对于这个迷人的物种的罕见一瞥。影片的目的是讲述一个成功的故事，以米尔·帕克为线索，影片按照时间顺序、从红狼最初被圈养，推进到红狼现在返回大自然的生活，最后推测红狼复兴计划的未来以及这些奇妙的红狼的命运。我们已经取得了圈养红狼以及放养红狼的资料镜头，目前正在进行野外拍摄。（为了便于生物学家监控放养红狼的健康以及活动的状况，大部分红狼脖子上都戴有无线电接收装置，以便于我们锁定它们的位置以及区分他们。）

本影片从一个年迈的红狼的角度出发，让观众感受到他生存的艰险。影片拍摄了阿利盖特河国家野生动物保护区圈养的红狼，红狼的捕捉、标记、放养过程，以及野外红狼家族的生活习性。另外，拍摄还包括对参与此方案长达 11 年的生物学家以及当地的农民、市民的采访，以便更好地讲述这些红狼是如何被私人和动物保护区所接受的，以及他们是如何生存下来的。该影片的焦点是红狼，同时也会涉及到墨西哥狼和黄石公园灰狼的生活状况。

---

[1] 剧本阐述由霍莉·斯塔德勒（Holly Stadtler）创作；影片由《狂野世界》（*Explore Wild*）节目以片名《美国最后的红狼》（*America's Last Red Wolves*）播出。版权所有：Dream Catcher Films，2000 年，经允许再版。

示例页，修订大纲，《拉利一家》[1]

八月

新学期开始

拉利·华莱士和孩子们在走廊上

介绍孩子们

主要是考试不及格的一年级学生

男孩洗澡——上学前

衣服丢失（上学前一天晚上）

电话游戏

上学的第一天——拉利·华莱士给里德曼梳头

停车场的通知——拉利·华莱士和里德曼

注册——拉利·华莱士和里德曼

桑恩的房间

日常用品

无人知晓

太阳升起

颂扬耶稣

奶奶在走廊里哭泣

没有铅笔

孩子们上校车 / 到达学校

雷吉——如果孩子们第一天没有到学校报道，我们不会解决任何问题。

10 月 1 号我们有一个测试，从现在开始辅导。

有些人必须是一级的，但是我们也不想这样。

奶奶在学校

赛迪·迪欧斯

棉花田

拉利和雷吉摘棉花，关于种植的心态。

关闭的学校

[1] 版权所有：梅索斯电影公司，2000 年，经允许再版。

示例页，剧本(单栏)，《当纳聚会》[1]

声音 001：考察美国人充满着何种激情来追求繁荣，似乎有点奇怪——有人曾朦胧地猜疑他们可能没有选择捷径取得繁荣而备受折磨。他们坚守着这个世界的物质，像是为了确保他们永生不死——同时急迫地抓住能抓住的一切，好像在还未来得及享用之前就期待着死亡。在他们厌恶了不断地追求幸福然而又一次次错失它们之前，死亡最终来临，结束了一切。

亚历克西·德·托克维尔(Alexis de Toqueville)

标题：当纳聚会

叙述者：故事始于 19 世纪 40 年代，背景是东部金融危机发生，霍乱和疟疾爆发，源源不断的美国人渴望迁移到西部。当拓荒者开始西迁的时候，只有不足 20,000 白种人居住在密西西比河西边。10 年之后，迁移潮汹涌而至，迁移运动结束前，已有 50 多万男人、女人和儿童迁移到荒野，如密苏里州的独立城等地居住，还有一些人则继续西进到达了俄勒冈州和加利福尼亚。

在这些地方，货车在岩石路上轧出了一肩宽的车辙印。

移居者知道他们正在创造历史。一个迁移者写道："大迁移将成为关于神秘边疆的传奇。"但是西部大迁移的所有故事中，没有一个像《当纳聚会》讲述的 1846 年冬天迁移到内华达州内华达山脉(Sierra Navada)的人们的故事那样深入地展示了美国人民的迁移。

采访 HS24：人类的奋斗与失败。挫败、错误、雄心、贪婪——所有的元素。如果你是最后发出呼救并得到救助的幸存者，那这对你而言就是一个幸福的结局。但是对那些没有及时得到拯救的人呢，则意味着可怕，可怕。

哈罗德·辛德勒(Harold Schindler)

采访 JK1：我们对那些经历了千辛万苦，严酷考验的人充满好奇。当然在《当纳聚会》中，你知道有 87 人经历了鲜有人类经历的危机。我们对此充满好奇。《当纳聚会》能够告诉我们其中一些秘密。

[1] 由李克·伯恩斯创作。版权所有：Steeplechase Films，1992 年，经允许再版。

示例页，剧本（双栏），《齐声高歌》[1]

系列片名称	**《我就是世界：百年非裔美国艺术》**
本集片名	**第一集：《齐声高歌》**
底部居中： **梅尔文·范·皮布尔斯** **（Melvin Van Peebles）** **导演**	**范·皮布尔斯**：人们通常谈论——种族主义的负面作用，但是同时也存在正面影响。正面影响是没有人认为你聪明，他们甚至不知道为什么要觉得你聪明。不要唤醒他们，让他们继续沉睡好了。做你必须做的事情。如果你紧闭双唇，种族主义会给你提供无限商机。
伯特·威廉斯—— 《无人》（*Nobody*）片段	（听到《无人》的音乐片段） 生活满布乌云和阴雨， 我空虚寂寥，痛苦无比， 谁能抚慰我濒于崩溃的心灵？ 没有人。
底部居中： **劳埃德·布朗**（Lloyd Brown） **作家**	**劳埃德·布朗**：伯特·威廉斯把查理·卓别林的雅致和意象以及所有的东西结合在一起，同时也加入了丰富的声音。所以，他——他是……一个很棒的喜剧。
底部居中： **詹姆斯·哈奇**（James Hatch） **戏剧历史学家**	**哈奇**：他有一首……（大笑）歌曲，在歌里很明显他在给老婆解释同他见面的女人。一个反夏唱的句子是“她是我的表妹”。那首歌中有这么一句，我知道出现了六、七次：“她仅仅是我的表妹。”每次出现都不一样，每次都有不一样的解释。（画外音）那个人是天才。
伯特·威廉斯的剧照	**解说 1**：20 世纪早期，伯特·威廉斯是美国舞台上扮演黑人最成功的演员。每天晚上，他都躲在一张他憎恨的面具后面表演：一张黑人的脸。
底部居中： **本·维林**（Ben Vareen） **演员**	**维林**（画外音）：伯特·威廉斯不想化妆成黑人。但是从社会角度来讲，他在那个时代必须这么做，他也意识到了这一点。他非常聪明……我们必须隐藏真实的身份并戴上面具，以便说话、办事。（银幕解说）但是过去我们这么做了，我们这么做了。我们今天就不必这么做。但是我忘不了过去的事。

[1] 由希拉·柯伦·伯纳德创作，《我就是世界》第 1 集。版权所有：Blackside 公司，1998 年，经允许再版。

第三部分

拍摄和剪辑

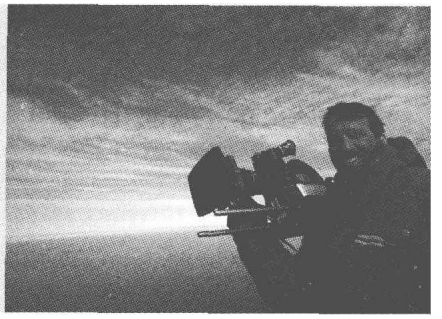
《灰色花园》(*Grey Gardens*, 1975)

第十一章　拍　摄
第十二章　剪　辑
第十三章　解说与旁白
第十四章　讲故事的技巧：审核一览表

Chapter 11

拍　摄

SHOOTING



带着故事进行拍摄意味着在开拍之前准备好你讲故事所需的所有的视觉资料，准备好迎接摄制一部好上加好的纪录片可能出现的意外发现。谁负责拍摄，怎样拍摄，用什么设备拍摄，这些都取决于大量的不确定因素。是拍摄你父母的农场？还是在某国政治选举期间进行拍摄？你拍摄的是那些日常事件，还是一生只会发生一次的奇遇？是否需要使用一些特殊技巧或设备来拍摄某些镜头？

11.1　摄制组阵容

在实际操作中，纪录片摄制组的构成会有很大差异。譬如说，像斯派克·李（Spike Lee）这样的著名导演会选择类似好莱坞拍摄剧情片而非独立制作纪录片的摄制组阵容。斯派克·李导演的纪录片《决堤之时》的编剧兼制片人山姆·波拉德说道："通常来讲，拍摄纪录片的时候，你就要集数任于一身，既要做制片人、摄影师、摄影助理、音响师，又要做制片人助理。我们一行人包括斯派克、我、一名预算控制制片人、三名摄影师、四名助理、六名纽约大学研究生，在2005年感恩节的第二天离开了纽瓦克。到达

新奥尔良之后，我们聘请了一名外景制片主任以及他的四名同乡，还有三辆卡车、五名司机、一台摄影机装载机。我的意思是，我们浩荡得就像一支队伍。”

据出版的资料显示，《迁徙的鸟》(*Winged Migration*) 剧组为拍摄鸟儿飞跃无垠天际的绝佳镜头，动用了五队人马，包括十七名飞行师、十四名摄影师，还启用了飞机、滑翔机、直升机和热气球。(本片 DVD 中附有精彩绝伦的拍摄花絮。更有意思的是，这些鸟儿从出生后就由人类抚养长大，被烙上了人类的印记，飞鸟的迁徙之旅实际上是在追寻“父辈”的踪迹。搭载在超轻型飞机上的摄影机记录下了鸟儿们一路的艰辛。)

除了这类摄制组之外，还有一种只由两人甚至一人组成的摄制组。通常来讲，单独作业不是理想之举，但某些情况下，单独作业有利于某些场景的拍摄或者某个拍摄计划的实施。影片《时光如水》就是一个很好的例证。斯蒂文·阿舍和珍妮·乔丹两人组成摄制小组，斯蒂文负责拍摄。但斯蒂文随后发现：“当杰米·海伍德（后来被诊断出得了卢伽雷病[①]）同他的兄弟呆在一起时，只有我在那里拍摄，工作最有效率。如果我们两人同时在场，斯蒂文的注意力就会分散。”所以影片中杰米·海伍德和他的兄弟谈话的场景都是由斯蒂文一人拍摄的，当他加入兄弟们的谈话时，他会戴上麦克风。

乔恩·艾尔斯，作为一名拍摄了上百部电影的摄影师以及加州大学伯克利分校纪录片方向的研究生课程指导员，曾这样解释说：“两个人组成摄制组已是极限，只有一个人的摄制组是极少数情况，因为一个人负责整部影片要做的事情太多，而人的体力和精力都是有限的。”

时间限制到底有多苛刻呢？梅索斯公司主要的电影制作人苏珊·弗霍姆克只有一天时间来完成百老汇歌剧《制作人》(*The Producer*)演员演唱专辑的拍摄，而她的摄制工作还不能干扰到专辑的制作。正如她在第 21 章中说的那样，“我的解决方法就是聘请三位资深的真实电影摄影师”。

---

① 肌萎缩性脊髓侧索硬化症，又称肌肉萎缩性侧索硬化症(amyotrophic lateral sclerosis，简称 ALS，俗称为渐冻人症)，是一个渐进和致命的神经退行性疾病。起因是中枢神经系统内控制随意肌的运动神经元(motor neuron)退化。——译者注

11.2 带着故事进行拍摄

如果你想带着对影片故事和拍摄方案的清醒认识进入拍摄，从而使影片的质量和效果达到极致，你最好能对那些可遇不可求的瞬间提前有个心理准备。

比起其他影片，某些电影需要更多的视觉上的准备。你可以通过观看之前提到的那些附在《迁徙的鸟》、《帝企鹅日记》的 DVD 中的拍摄花絮，感受影片在拍摄过程中遇到的挑战。你也可以阅读纳撒尼尔·卡恩的访谈，他谈到了他的影片《我的建筑师》，谈到了用镜头将他的父亲——一位世界级建筑师设计的那些建筑的力量捕捉下来对他而言是多么重要。每部电影都需要用不同的方式进行前期拍摄准备。

将思考视觉化

你拍摄的影片要完全依赖访谈和画外叙述吗？你的影片能够不依靠声音，只通过场景和事件来讲故事吗？在实景拍摄中，如果不是由一位核心成员负责拍摄的话，那么确保用视觉元素讲好故事的最佳方式就是去感染你的摄影师，让他成为创作团队的一份子，而不要把他单单看成一个“摄影的人”。拍出漂亮的影像同将有意义的影像拍得漂亮是两码事。博伊德·伊斯特斯（Boyd Estus）是一位摄影指导，他曾因影片《飞翔的秃鹫》（*The Flight of the Gossamer Condor*）获得奥斯卡奖。他曾为 BBC、PBS、探索频道以及国家地理（National Geographic）等不同机构拍摄过纪录片和戏剧片，如果一个纪录片制片人邀他拍一部纪录片，他总是会提前看一下故事大纲或剧本提案，通过了解这些东西，他会对影片有个宏观把握。他之所以这样做不只是为了知道拍什么，更重要的是知道为什么要这么拍。

在摄制组拍摄影片的时候，录音师也应该参与进来，这样做部分原因是由于录音师总是能够通过耳麦更清楚地听到关键人物的对话，从而更好地预测事态的发展。伊斯特斯说：“录音师总是能听到别人听不到的东西。我在

拍摄的时候也会戴耳麦，这样就能直接听到录音，总是会有意想不到的收获。”有一次，伊斯特斯负责拍摄一部名为《幸存者，博士》(*Survivor, M.D.*)的系列影片，数年里一直跟踪拍摄七名哈佛大学医学院学生，记录他们一步步成长为医生的过程。伊斯特斯当时正在拍摄一名协助参与一个心脏手术的女学生，患者是一位与这名学生关系很密切的年迈的老人，结果老人在手术台上去世了。伊斯特斯看着她一个人走到了手术室的后面。

“跟踪拍摄了这么久，我对她十分了解，因此我很清楚她是多么难以接受这个事实。”因为他当时带着声音监控器，他能听到女学生哭泣的声音。他与这位女生保持着一定的距离，但还是继续拍摄……一边看着那位年长的医生走近那名学生，安慰她，并且从职业的角度提醒她，作为一名医生，要学会平衡自己的感情与患者家人的需要。她点点头，跟其他医生一起去和患者的家属谈话。对一个医生的成长故事来说，情感、眼泪固然重要，但都比不上教训——这是外科医生成长之路上一块绕不过去的基石。伊斯特斯被那一刻深深地感动了，尽管当时他在几英尺以外(他一直在以手持摄像机拍摄这个场景，直到支着摄像机的三脚架滑了一下，他才停止了拍摄)。他说：“通常来说，我有权操纵这些人，特别是在当时的拍摄情况下，但我不想打断这段自然情感的流露。同时，我认为必须在人为操控和自然拍摄两者之间达到平衡和适度。”伊斯特斯强调的是在类似这种情况之下的拍摄——他担心稍有动静便会打断这个重要的时刻，但有些时候，他也会主动出击以确保能拍摄到他想要的镜头。

拍什么和怎样拍不只意味着简单地记录一个事件，同时也是一种讲故事的方法。《电影人手册》(*The Filmmaker's Handbook*)(与爱德华·宾克斯[Edward Pincus]合著)的作者之一斯蒂文·阿舍说：“在拍摄前期和拍摄过程中，要尽可能地将每个场景要讲述的内容考虑清楚。同样的道理、同样的方法也适用于其他方面，比如拍摄内容、怎样拍摄、由谁来拍等等。”多数情况下，当你拍摄某个场景某组镜头时，你并不知道它拍出来会是什么样子，或者说你目前拍摄的素材最终会被怎样结构到整个故事中去。“但你应该不断地追问自己哪些是重要的、谁是最有吸引力的、故事将会怎样被结构。”阿舍补充说。他指出第一次进行纪录片创作的人都会在前期计划构思这些问题时遇到麻烦。他说：“他

们在对这些问题的前期考虑上不够充分，比如叙述的主心骨是什么，怎样结构，怎样过滤场景等等。他们通常拍得很多，但没有多少是切中主题的。”

如果你的团队明白你的故事讲述需要什么，他们会在突发事件发生的时候提供帮助。卡琳·海斯和维多利亚·布鲁斯在第一次拍摄完《英格丽·贝坦库绑架事件》之后离开了哥伦比亚，把另一架摄像机、一台小型数字录音机交由他们的哥伦比亚摄影师保管。正如他们在第 17 章中所说，在贝坦库被绑架期间卡琳自己的摄像机被盗了，但他们想弄清楚是否还会有重要的事件发生，比如贝坦库能否被营救出来，这样他们就可能在第一时间拍摄到这些场景。出人意料的事情果然发生了：贝坦库的父亲去世了。于是那位摄影师的哥哥不仅拍到了葬礼，还拍到了前来祭拜祖父的贝坦库的两个孩子（之前这两个孩子已被送到法国安全地带，由孩子的父亲、贝坦库的前夫照顾）。“这是他们唯一一次回哥伦比亚”，布鲁斯说道，“我们真庆幸当时把摄影机留了下来。葬礼的场景成为了该片最具感染力的场景之一。”

11.3 头脑中带着剪辑去拍摄

拍摄中非常重要的一点就是确保你以某种方式所拍摄的每个镜头都应该能够运用到影片后期的剪辑中去。你需要确保你有足够多的镜头量以供选择，并足以让每个场景“活”起来。你拍摄的不是一个场景一个镜头就足矣的新闻。设想你可能用拍摄一部剧情片的方法来拍摄你的纪录片：在任何一个给定的场景中，你都想用到远景、中景、特写以及切出镜头，当然你要确保每个镜头拍摄得足够长和足够稳以供剪辑使用。纪录片制作者应该做到通过创造视觉场景来表现背景，以及其他故事信息。比如，人物正在讲话或是表演，这时你需要拍摄一些现场观众的反应镜头，通过这些反应镜头可以让影片的观看者明白讲话或是表演所指向的位置以及观众当时是如何接受到信息的。对你影片所表现的空间的外景进行拍摄是必不可少的，那是一座位于荒郊野外的教堂？还是坐落在华盛顿的肯尼迪中心？你需要一些识别的标志——如果存在的话：一位侯爵、一块手写的介绍说话人的标识牌、一个切

出镜头。你要明白是哪些人在看这些标识，她们看待彼此的角度以及他们看待世界的视角是什么。（影片《轮椅上的竞技》很有力地说明了这一点。该影片不断地从那些终身坐在轮椅上的人的视角出发进行拍摄。）

记住不要随意拍任何事物，要确保视觉图像能够传达那些基本的叙述信息：什么事；在哪里；怎么样。你要确定时间、地点和人物，要拍摄最有价值的画面从而尽可能地减少言语叙述信息。拍摄那些最能揭示人物性格的会说话的细节——也许是支点燃着的香烟，也许是垃圾桶里的一堆酒瓶。寻找那些能淋漓尽致地表现人物日常交往和如何技巧性地处理工作事务的镜头，同时也尽可能发现幽默之处。如上所述，拍摄的过程中确保要有足够多的视角、镜头以及切出镜头。只有这样剪辑师才能把几个小时的素材凝练成一部精良的情节连贯而又令观众得到视觉享受的纪录片。

摄影师努力地“使拍摄的场景尽可能地为故事叙述留出更多的选择的可能性。乔恩·艾尔斯说：“在我的脑海中，总是有一个讲述故事所需的基本镜头清单，以至于我必须每次拍到约 6 个镜头才会离开一个场景。”例如，尽可能用最大的角度拍摄一个自然风景镜头或是城市风光镜头，一个能将所有涉及到的人物都纳入其中的舞台镜头，要展现每个角色的面孔、角色的一举一动，拍摄每一个过程时都要变换拍摄角度，在拍摄对象说话和沉默的时候，都要用特写拍摄每张脸。

艾尔斯接着说：“假如说这里有张标识牌写着‘约瑟夫牧场’或‘亨利·福特汽车公司’，这时你要给这标识拍摄一个好画面，最好的处理方式是分别拍摄两个镜头：一个空镜头，另一个在其前景或背景中发生一点什么事情。”要拍摄一些时间标识，比如钟表。多数情况下，这样拍出来的都是些老掉牙的镜头，百分之九十都不会在用在成片中。但还是需要拍摄的。“一旦当你要表现某个过去的时间点的时候，这个钟表的镜头就变得非常珍贵了。”最后，艾尔斯提醒说，要尽可能确保拍一些能简单体现方向的指示物。譬如，“你临河而立，要确保拍出来的镜头能够清楚地显示河水的流向。”

对摄影师而言，资金和时间成本上的压力要求他们必须谨慎地挑选镜头。曾拍摄了影片《麻烦的溪流》（1996）和用数字摄像机拍摄《时光如水》（2006）的阿舍这样说：“我曾经开玩笑地说应该在取景器里装台点钞机而不

是镜头拍摄次数计数器。在拍摄中,你需要提前思考每一次摄影机的运动,考虑这个镜头可以怎样与其他镜头剪辑在一起,那样做的效果如何等等。'我现在拍摄一个特写镜头,从人物 A 运动到人物 B。'学习以摄像机来拍摄的人经常会不停地连续拍摄。这是一个很大的问题。他们一刻不停地拍摄,却没有时间思考这些镜头从哪里开始到哪里结束,这样往往会导致无法对这些镜头进行剪辑。"

11.4 创造视觉效果

并不是所有电影主题本质上都具有视觉效果,尤其是那些涉及复杂问题或技术性问题的影片。如果你不能找到一个适合探索这些问题的视觉故事,或者单靠已有的故事无法充分表达主题,在这种情况下,就需要你寻找一些泛泛的画面——在专家或是叙述者说话的时候就可以用上一些这样的画面。譬如,要拍摄一部关于教育政策的片子,你可能要在当地的小学耗上半天的时间;要拍摄一部关于人口老龄化的片子,你极有可能要到当地的医院拍摄一次理疗过程。这些素材通常被描述为"壁纸",因为这些画面的内容是泛泛的,所以它们跟任何特殊角色或故事都没有必然联系。

如此说来,创造视觉效果是影片摄制中不可或缺的一环,画面越具有创造性,电影就会越精彩。霍莉·斯塔德勒在拍摄一部表现对多重人格疾病的一次有争议的诊断的纪录片时,她与联合制片人创造了各种各样丰富多彩的画面。为了表现人格分裂的概念,他们拍摄了一个小孩子在卧室、床上、床边玩耍,站着或坐着的镜头,之后在剪辑室里把这些影像合成在一起,用表现小孩一系列行为的各种镜头交替勾勒出他的样貌。斯塔德勒还把用塑料泡沫做的戴着假发的头安装在转台上,然后让他们出其不意地发光。"我不想把每个镜头都具体化到类似一个人坐在公园里或是其他此类的东西,我想要一些模棱两可。"为了进一步挖掘性格分裂现象,将它与"公路催眠"(在驾驶过程中陷入一种失去方向的状态)这种普遍现象进行比较,他们融合了多种拍摄视角,从在车内拍摄的车穿过隧道的镜头到更令人眩晕的、用"口

红”摄像机拍摄的穿过波纹钢管涵洞的镜头。

有时可以设计一些演示或证明来推进故事，深化主题。迈克尔·摩尔在影片《科伦拜恩的保龄》中设计了一个场景：他为了获得免费枪支而在银行开设了一个账户。在系列片《真理之环》中，我们安排了很多科学概念的展示，从一个技师测量字母“i”中那个“点”的重量，到一个调查员制作蒙蒂塞罗镇的略图——该镇位于弗吉尼亚州，夏洛茨维尔市，是托马斯·杰弗逊的家宅所在地。

摩根·斯伯利克的《超码的我》整个建构在一个大的演示上，他为了拍摄此片策划了三十天的麦当劳饮食计划以观其效果。导演把这项实验同拍摄形式相融合。比如，摩根走访了不同的学校和校区，目的是调查美国学校学生的饮食和体育课情况。他还拍摄了一位男士在接受胃旁路手术减肥之前及手术过程中的状态。他随机采访了街上的行人，并问当时白宫前面的一家人能否背诵出《效忠誓词》(pledge of allegiance)，而且他还在无意中发现了一个巨无霸狂热分子。所有这些场景都经过了预先的计划，要将影片中的每一个要素和其他要素放在一起进行综合考虑和精心权衡。拍摄需要花费金钱，谁也不想浪费时间拍出重复的场景和段落，无论是意义上的重复还是情感上的重复。如果拍摄出现了重复，解决的方法只有一个，就是将重复的镜头剪掉。关于这个问题，下一章会进一步讨论。

用画面讲述荒野的故事

在大自然和荒野中边拍摄边创造视觉故事通常耗时长、投资大，当然最后可能会产生轰动效果，正如《帝企鹅日记》和《迁徙的鸟》曾经创造过票房奇迹一样。这类影片的摄制耗时较长、投资巨大，所需技术难度大。但电视节目里那些制作成本相对较低的自然历史纪录片的情况又如何呢？

导演霍莉·斯塔德勒为国家地理制作了时长半小时的系列片《美国最后的红狼》。她拍摄野生动物影片的经验部分来自那次为探索频道拍摄纪录片《花豹家族》(*The Leopard Son*)的制作经历。该片由国际知名的野生动物摄影师雨果·凡·拉维克(Hugo Van Lawick)掌镜。霍莉说：“《花豹家族》最初叫《巨猫》(*Big Cats*)，是一部有关非洲塞伦盖蒂的狮子、猎豹以及花豹的故事

的影片。”该片用 35mm 胶片拍摄了近一年的时间，故事情节经历了拍摄现场和剪辑机房中的衍变，最终聚焦于美洲豹身上。影片真实地记录了幼年花豹成长为成年豹的戏剧性故事。斯塔德勒和剧组一起在塞伦盖蒂待了几个星期，他们在那里亲眼目睹了凡·拉维克抓拍动物自然行为的经过。“凡·拉维克从来不控制周边环境，相反，他会让动物适应他的存在，他会很有耐性地跟动物待在一起。就这样我成为了完美主义者，只有这样才能拍出成功的野生动物影片。”

随着有线电视的不断发展，可用的制片经费却在不断减少。因此纪录片制作者必须想方设法拍摄出高质量的野生动物影片，同时又不能在让动物适应剧组的存在上花费太多的时间。由于这关乎拍摄野生动物的道德问题，事情变得有些棘手。有些诸如投放动物尸体做诱饵，诱导动物到指定位置获取食物的行为引起了广泛的争议。斯塔德勒还指出有些人反对影片拍摄者在夜间使用照明灯光，因为这样有可能导致动物被猎杀。“我正在努力做的就是找到一个两全其美的工具。譬如，我们与野生狼群之间的最近距离是 25 英尺，此外我们无法再靠近。他们获取了我们投放的动物尸体后就立即离开。我们也没有办法接近其洞穴。我们曾经设想过安装远程摄影机，用传感器对它们进行跟踪，就像我在影片《波涛汹涌的水域》(*Troubled Waters*，东京广播电视台播放的时长一小时的影片)中那样。但这样做也就可能只拍到一两个镜头而已，因为动物不会老待在一个地方。”

红狼曾一度在野生环境中灭绝，它们曾由美国鱼类和野生动物保护组织圈养，然后被放生到位于北卡罗莱纳州的鳄鱼湖国家野生动物保护区。这项活动始于 20 世纪 80 年代中期。目前仍有一些红狼处在圈养环境中。斯塔德勒恰巧抓住了这一机会，拍到了她想要的近景。斯塔德勒和摄制组人员戴着面具藏在红狼后面，摄影师则站在对面 25 英尺以外的地方，镜头穿过栅栏，拍摄到了工作人员将一头鹿的尸体投放给这些狼群的情景。“我们就这样拍到了很多精彩的狼的特写镜头。如果没有这次机会，想要拍到这种镜头，我们只有在野外花上几个月的时间让狼群适应我们的存在，但即使我们做到了这些，我还是会担心它们会不会允许摄影师这么近距离地接近。”

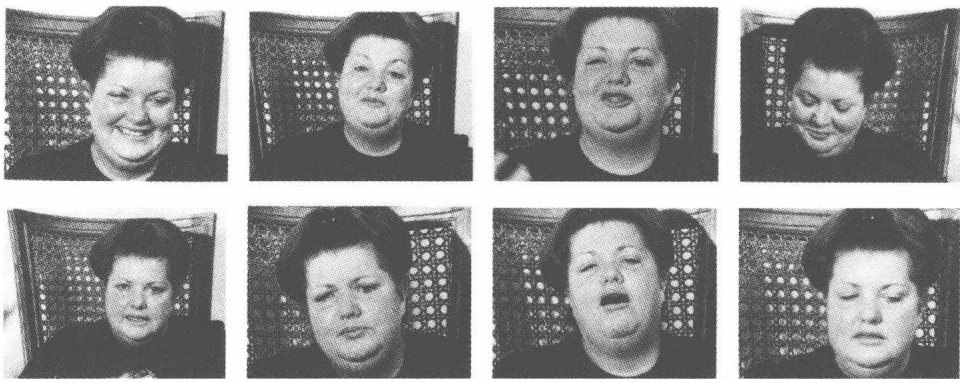
11.5 基调和风格

除了拍摄的内容之外，影响视觉故事讲述的因素还包括：怎样进行拍摄，怎样布光，怎样在后期制作中处理这些素材等，这些也是十分重要的。基调（影片中的灯光传达的是残酷冰冷的感情还是温暖熟悉的情致？）、视点（从什么视点去拍摄场景，是第一人称的视角还是全知视角，是俯拍还是仰拍？）、环境（拍摄对象是否要占满整个画框，还是让人物在背景中显得很小但却很引人注目？），以上这些都需要仔细斟酌。提前想到这些问题有助于你计划接下来的拍摄，如需要什么样的灯光、镜头、滤镜？是否需要一些特殊设备如滑动座、升降机？你是需要技术专业的拍摄团队呢还是经验丰富一点儿的班底呢？

11.6 轻举妄动

要筹集到充分的资金并以“恰当”的方式去拍摄一部纪录片，即便不需要数年也至少需要数月的时间。除非你是知名电影制作人，要不然影片拍成的几率是很低的。正如我们在前几章中讨论的那样，要经过无数次的提案、否定、再提案、再否定，几率虽有但很小。至少在美国就是这样的。一部成本相对较高的独立制作纪录片从策划到上映的时间周期一般是三至五年。某些非常有价值的影片或是系列片的制作周期会相对更长一些，而有些同样有价值的项目则最终未能付诸拍摄。（有时是有关精力投入的问题。在这个圈子里，一部影片的拍摄进程时断时续是很正常的，因为有些影片制作人要来回奔波于数个剧组之间。）

在故事的拍摄不能再等，但又难以筹集到启动资金的情况下，你作为一名独立纪录片制作人又该怎么做呢？在某种程度上，答案取决于制作者。那些有丰富拍摄经验和广泛的社会交际的导演会选择简单列出一个影片的大纲，随即开拍。他们在经济上的投资仅限于时间投入以及一些设备的租赁费



《贝蒂的自述》中的贝蒂。照片由莲妮·布兰登提供。

用和剧组差旅费。因为这些人本身就是资深的电影制作人,所以最终完成的影片也会是具有专业品质的上乘之作。那些非资深电影人会选择快速深造或是只做自己力所能及的事情,其他拍摄工作则聘请专业人员参与。本书列举了两个这样的拍摄事例。第 17 章,维多利亚·布鲁斯和卡琳·海斯讲到当时他们是临时接到《英格丽·贝坦库绑架事件》的开拍通知,最后用有限的资金完成了这部影片的拍摄。这部电影的拍摄时间不到 1 年,却获得了诗兰丹斯独立电影节最受观众欢迎纪录长片奖,并被 HBO 的 Cinemax 公司买断了首映权。在第 24 章中皮尔·萨利谈到他招募朋友来帮助他拍摄自己 30 岁的哥哥汉斯——一位滑雪爱好者的生与死。这部时长 45 分钟的纪录片得到了很多电影节的认可,让观众经历了一次令他们终身难忘的穿越时间和风景的旅行。这两部影片都分别讲述了一个震撼人心的故事,故事讲得也很好,都克服了拍摄上的困难。(但相反情况则是不成立的。如果故事糟糕透顶影片即使被拍摄得再好也不会成为一部上乘之作。)

如前所述,一些纪录片需要高超的制作水准才能完成。比如影片《我的建筑师》就需要特殊的摄影技术以赋予路易斯·卡恩所设计的建筑以生命。而《灰熊人》的成功不光是因为提摩西·崔德威独特的人格魅力,同样也有赖于崔德威拍摄的高质量的画面影像。《帝企鹅日记》带给观众强烈的视觉震撼。影片讲述了一个关于帝企鹅不可思议的生命轮回的精彩故事。但在我看来如果没有劳伦特·沙利特(Laurent Chalet)和杰罗姆·梅森(Jerome Maison)捕捉到的那些精彩绝伦的画面的话,影片就不会在全球获得如此大的成功。

但即使这样，也并不是所有的影片都需要或者都能够进行精美的修饰，有时粗糙的外表反而会给观众带来某种亲切感。

11.7 采 访

开拍前，观看一些包含采访的纪录片，思考一下他们拍摄手法的可取和不可取之处，以决定自己的影片该将怎么做。你是否打算与你的采访对象一起出现在镜头前，就像茱蒂丝·海尔凡在《乙烯浩劫》中所做的那样？你是否让采访对象直接对观众说话而省去寒暄打招呼的环节？是否采用非正式的方式展开访谈？你是在采访对象正忙于他的自然生活的时候向他提问呢？还是在他与别人讨论特定的问题的时候进行拍摄？

你对以上问题的回答将会影响到你对采访对象的引导和拍摄。如果你决定不出现在镜头前，你提问的声音就不能作为画外音出现，这时你就需要设计一些能引出不仅限于“是的、嗯、啊、我同意”这类回答的问题。你需要让受访者把问题渗透到他的答案中，例如“你什么时候意识到有麻烦了？”“我意识到有麻烦了是在……”。任何情况下，你在采访中都要仔细聆听，以确保从采访中获取你想要的东西，以作为一个句子、一种思想或是一个段落的开端。必要时你可以换种方式再问一次。

你在采访之前要清楚采访中涉及到的特别的故事点。当然也包括其他会用到的材料或问题。也许你无法确定会得到什么样的信息，但回答的过程本身可能就是很有意思的。注意如果你在采访之前就已经同采访对象交谈过，那么你应该就能大体把握他谈话的范围。没有必要让每个人都回答完 20 个问题。

采访准备

每个人的采访方式都是不同的。一些人习惯在谈论敏感问题之前先问一些能活跃气氛的问题以让拍摄对象放松下来。如果影片制作者更喜欢对抗式的风格，他就会用摄影机的摇晃来表现。有时你的问题采访对象可能已经回答了很多次，他们所讲述的故事太过圆熟，而这并非你所想要的。这时

你可以故意去激怒一下采访对象，或者对他讲过的故事提出质疑以达到你的采访目的。

正如博伊德·伊斯特斯所说，另一种采访的策略是，提出问题的人不是把采访对象看成信息来源，而是想方设法让他们参与到谈话之中，通常会采用诡辩的技巧。具体来说，你可以提一些相反的意见，比如“我实在不明白为什么这样会比较好。您能解释一下吗？”这样，采访对象就会参与其中，作为反方而给出一个适时的答案。

采访方案

很少有采访者会要求采访对象直接对着摄影机讲话，部分原因是鲜有“一般”人能够很自然地面对摄影机。（纪录片导演埃罗尔·莫里斯之所以能取得很好的采访效果是因为他设计的一个称之为“恐怖采访机〔Interrotron™〕”的精妙设备[①]，这个设备的作用是让采访对象对着莫里斯的影像说话，这个影像会出现在与摄影机镜头相连的监视器上。）与之相反的是，大多数纪录片导演是坐在受访人的对面，即相对摄影机镜头稍微偏左或偏右一点的位置上的。由于采访对象看着采访人，因此看起来会稍微有一点偏离镜头。而有些摄影师会把采访对象和镜头之间的距离拉大一点。但博伊德·伊斯特斯却喜欢让摄影机的位置极度接近采访对象，大概只有 5 英尺左右。伊斯特斯觉得这样做的好处有两点：“如果采访对象在镜头前移动位置，那么他在画框中的大小也会随之改变，这样会使画面更有三维立体感。而如果你用长焦距拍摄，采访对象就会像贴到了背景上一样。而最为重要的一点是，这样做会令采访对象和提问者都感觉比较舒服。”

借助一张桌子进行采访会明显增强这种亲密感。当双方坐在桌子两旁，身体微微前倾时，他们显得如此亲密，连双方手的动作都能进入画框里。伊

---

① “恐怖采访机”是由莫里斯的妻子朱莉亚·史安根据莫里斯的采访特点而杜撰的词汇，因为这个词结合了两个重要的概念——“恐怖”（terror）和“采访”（interview）。这个发明物与讲词提示机相似：莫里斯与拍摄主体每个人都面对一台带有监视器的摄影机前，莫里斯的影像就投影在拍摄主体面前的监视器上，而拍摄主体的影像也同样投影在莫里斯面前的监视器上。这样莫里斯和拍摄对象都直接看着人脸谈话而不是面对黑洞洞的镜头。——译者注

斯特斯提到那种带扶手的木质椅子(学术机构里常用的那种)是上上之选,因为那种木椅的扶手稍微高一点,能让人的手势语言展露无疑。“你能清清楚楚地看到自己的动作表情,如果微微前倾一点会让人看上去更精神。当然了,在拍摄的时候要注意避免拍到椅子的轮廓或是头靠,另外要尽量避免使用摇椅或石质椅子。”

另一个问题是:采访对象的视线是要稍微偏左还是偏右呢?假如你希望访谈双方作出正在谈论某部电影的样子,你可能会希望他们的脸朝向不同的方向。但这不是总能够做到的,如果你想要达到这一效果,你必须得提前设计一下。同时你的摄制组还需要设计画框里的其他一些视觉内容。“从某种程度上说,采访就是在推销采访对象,以引起观众聆听他们的‘声音’。”伊斯特斯说:“我的方法就是努力使受访者的形象与周围环境相契合,这样受访者身处的背景和他们的外表就会传达出一些与受访者及要讨论的话题有关的信息。在宽屏(16∶9)显示器中这样做尤为必要。因为不管你的谈话内容有多么紧凑,半个屏幕还是会看上去空荡荡的,要知道,用满是书的墙壁做背景是没有丝毫意义的。”

接下来的问题源于影片的风格和你讲故事的方式,但这些都是你需要考虑的问题。比如访谈中的照明问题,还有是否该尽量让整部影片(或系列片)保持某种一致的风格?该让受访对象怎样出场?有很多种照明的方法可以将受访者的脸修饰得更漂亮,但这样做也会削弱谈话内容,使得观众的注意力被受访者的外表而非言语所吸引。再比如受访者该穿什么样的衣服。在大多数正式访谈中,影片导演会要求受访者带些备选衣服。一些影片出于风格上的考虑,也会要求受访者选择与此风格相符的着装。伊斯特斯曾经制作过一个哥特式主题的系列片,当时他要求采访对象都穿上黑色服装。

对于讲故事而言,采访时的画面背景和内在的画面线索是非常重要的。拍摄采访时你会怎样构图以使画面紧凑?有的摄影师会与拍摄对象保持较远的距离以展示画面信息,当采访对象展露激情或感动的时候,再把镜头推近。采访背景和受访者的衣着是也否也传达着某种信息呢?在《细细的蓝线》中,兰德尔·亚当斯和大卫·哈里斯在一个带有封闭感的环境中接受采访,而事实上,当时他们两个人都被关在监狱中。而该案的执法者都是在室内接受

的拍摄和采访,他们当时都身着西装打着领带。而大卫·哈里斯的朋友们则是在室外接受的采访,他们身着休闲装。莫里斯用字幕形式告知观众说话人的姓名和身份,而所有这些画面线索都可被用于采访对象的身份识别。

如果要拍摄某个人在工作中或是在家庭中的状态,你可能需要拍摄一些能够加深观众对受访者的认识的镜头,甚至要让观众一听之下就知道这个人物的身份。譬如可以让观众看到女主人公在操作复杂的机器时显得非常自信,或者看到男主人公在照料他的孩子们。但我们也经常看到影片制作者用那些典型的非信息性镜头来引出受访者"走进大楼"、" 走进办公室"、"坐在电脑前工作"的信息镜头。有些电影就是因为运用了这类镜头而与"优秀"失之交臂的,他们总是在事过之后才意识到除此之外他们还有很多的选择。

采访风格

采访须具有直接性、可靠性,同时还要表现出活力。采访还要服务于影片中故事的叙述。观看过一些访谈之后你就会发现。受访者是用过去时讲述一件事?还是用现在时进行陈述?不是只有专家才可以讨论影片中的话题。有时候这种距离是必要的,但并不总是必需。

纪录片制作者莲妮·布兰登在摄制《贝蒂的自述》时发现故事与故事讲述者之间有距离和没距离之间的区别。布兰登和贝蒂是在去马萨诸塞大学教育系做咨询的时候遇见的。休息时间喝咖啡的时候,贝蒂讲述了一个关于裙子的故事:她买了一件梦寐以求的裙子,结果呢,她还一次都没来得及穿裙子却不见了!这个故事触动了布兰登。布兰登说:"那时女性运动正处于萌芽阶段。我们当时撇开了大的权利平等问题,而从女人、衣服和文化这一角度对女性运动进行了思考。"起初,布兰登打算将贝蒂的这个故事改编成一个短剧,但她很快意识到令她兴奋的不单有故事还有讲故事的人。

靠着一份教师的工资, 布兰登只支付得起 3 盒 10 分钟黑白胶片的费用。"我借来了里奇·里柯克的摄影机和他在麻省理工学院的同事约翰·特里,他愿意义务为该片录音。"于是,布兰登在贝蒂的家中架起了摄影机,布好灯光,然后让贝蒂简要地讲述她的故事。"你在影片中看到的第一个版本就是我们第一次拍摄的。我从没告诉过贝蒂一盒胶片的长度是多少,不管怎

样，贝蒂总算在胶片用完之前讲完了故事。”这基本上就是贝蒂第一次讲给布兰登听的那个关于裙子的妙趣横生的故事，那件她认为非常完美但却从未来得及穿过的裙子的故事。

为了确保得到她需要的所有素材，布兰登又让贝蒂把故事讲了一遍。这次的内容基本上跟第一次拍摄的一样。“但在拍摄中间，一辆卡车突然停在了房子前面，于是一阵喇叭声把几分钟录音给淹没了。我很是沮丧，但我知道至少我还剩下了一盒胶片。”布兰登说。

所有人都停下来休息。布兰登在担心自己是不是太强人所难了，毕竟贝蒂是个从未面对过镜头的人。“但这却是个很好的锻炼”，她想。出于好奇，布兰登问贝蒂，她在事情发生时的感受是什么？“贝蒂睁大眼睛，说出了如下的话：‘我从未想过当时的感受，我一直在回忆那个故事。’我才一下子领悟到人们是怎样改变和重塑事件以使其成为一个精彩的故事的，尤其是那些会讲故事的人。”布兰登说。

摄影机重新开始拍摄，布兰登让贝蒂试着回忆事情发生时她自己的感受，而不是回忆故事本身。“事情完全变了：身体语言、眼神交流都出现了”，布兰登说，“从她开始讲故事的第一刻起，我就被震动了。我非常惊讶于她讲述时流露出的感情。我想在这之前贝蒂从没有以这种方式讲述或思考过这件事。”以当事者而非局外人的角度来讲述，故事就不再仅仅只是个有趣的小故事而已了。它成了这个长相平平、体重超标的女人的痛苦记忆。她好不容易发现了一件自己穿上去很美的裙子，但却失去了穿它的机会。

布兰登说这事发生在人们开始习惯将自己暴露在电视上之前。作为一名纪录片制作者，她开始并不知道该如何处理通过三次拍摄得到的这两个版本完全不同的故事。“我想把其中一次拍摄的内容定为故事主干，因为我从未听说过在一部影片中会出现一次以上拍摄的内容。”她把第一个版本放给一些大学生们看，他们认为影片很有意思。但当她把第三个版本放给另外一组学生看的时候，他们的反应是：“太扫兴了！弄点儿有意思的吧，女士！”

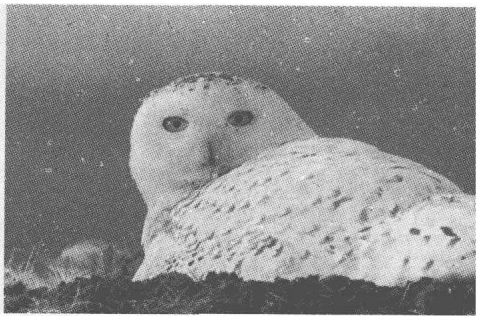
独木难成林。“我试着分割屏幕让两个故事同时显示，尝试过交叉剪辑。我尝试了各种方法但都觉得效果不佳，最终我只能把它们放在那儿。这样一部几乎没有剪辑的影片却比有很多剪辑痕迹的影片的剪辑花费了更长的时

间。”最终,布兰登决定放弃拍摄的第二个版本,将第一版和第三版连贯起来,在二者淡出淡入之间,让观众看到这样的字幕:“那天之后,影片制作者让贝蒂将故事再讲述一遍。”前后两次拍摄结果之间的强烈对比赋予影片很大的力量,同时也告诉我们有很多讲故事的方法。转换采访的方式会带来意想不到的效果,这令电影人以及观众都很吃惊。

Chapter 12

剪　辑

EDITING



之前讨论过的有关讲故事的注意事项，在剪辑过程中同样需要考虑。大多数影片的故事和结构的真正形成始于剪辑师对拍摄的材料进行组织和删减。一部纪录片在达到最佳版本之前，可能会剪辑数个版本。有时你为了得到预想中的结局连续剪辑了几个星期，之后却可能会突然意识到，原来影片早该在之前更有力的点上结束，而这就意味着你几周来的工作成了无用功。

虽然每一个影片项目都不同，但基本的剪辑过程是相同的：观看所有的素材，着手进入长时间的组合拼接阶段，进行粗剪、精剪，确定画面，最后确定剧本。需要剪辑的资料包括按照日期拍摄的镜头资料，以及涉及到的档案文献资料。（你所处理的文献资料通常并不是最原始的资料镜头而是一些已经经过了各种剪辑或配音的资料，如预告片或你在剪辑室中快速抓取的剧照。最后，当你清楚了哪些影像将会使用在你的影片中以后，你需要与人协商以取得这些资料的使用权，订购达到播出级别的复制版，或者安排对达到播出质量的剧照资料和其他物品的拍摄。）

完成以上这些工作之后，接下来就要进行粗剪。粗剪让你得到影片的一个草稿，它的篇幅要远远长于影片的最终精剪版，但粗剪版要求影片的大概剧情以及结构都要到位，即使不是全部到位，至少也要有部分的要素准备好。粗剪阶段通常是重新处理故事叙述和结构中的主要问题以及尝试各种选择的最佳时机。在精剪阶段再做这方面的调整将会很棘手。到了精剪阶

珍妮·乔丹及其一家，来自《麻烦的溪流：中西部纪事》。照片由该片制作者提供。

段，影片就已基本定型。（比如成片后终版长度为 57 分钟的影片，在精剪阶段的长度一般是 63 分钟。）按照预期，到精剪阶段，以后影片中出现的主要问题都应能找到解决方案。如果影片涉及到使用解说，就要利用这段时间对解说词进行打磨。因为一部影片就是一个整体，确保所有事实的准确性是很重要的。**图像锁定**（picture lock）是指把所有的影像都放到指定的位置和时间点上。**剧本锁定**（script lock）是指对重要事件的解说或是画外音进行完善处理，录制解说词，并确定这些东西不再变动。

12.1 开始粗剪

每一部影片中，制片人、导演、剧作者以及剪辑师（或是集数任于一身的

人)之间相互影响与合作的方式是不同的。有些剧组会集体观看拍摄的原始素材,一起讨论哪些采访片段紧扣主题,哪些场景具有很强的感染力,以及这些素材之间可能进行怎样的整合。而有些剪辑师则习惯独自观看素材,他们希望自己对素材的评价不会受到制作者的影响。"我只想自己看!不希望别人在旁边说'这个访谈当时做得很辛苦'或'我没有拍出我想要的效果'。"一位资深剪辑师珍妮·乔丹这样说道。

你要通过观看这些素材来寻找那些在感性或理性方面触动了你的瞬间,寻找那些非常有用的场景或是连续镜头,寻找观点清晰有力的访谈片段,筛选出那些能够表达主题和揭示你想要讨论的问题,以及能引起观众的讨论和回味的特殊瞬间。"我在寻找一种情感,这总是我首先想做的事情。之后我会寻找某些张力和冲突,因为它们总能最好地表现那些场景。如果我感觉这些因素都很缺乏,我就考虑是不是改为传达另外一种感觉。或者此时我会靠在椅子上聆听音乐,也许在此刻就会有一些东西闪现出来。这样我就清楚素材所能够传达出的东西了。"资深剪辑师山姆·波拉德这样说道。每个人在第一次观看素材的时候都会遇到自己喜欢的瞬间,感受到原始素材中哪些部分最有力量,这将有助于把这些素材建构和剪辑成一个连贯的故事,所有这些工作都要保持原始素材的生动和潜力。

有些剪辑师需要以写在纸页上的场景或连续镜头的大纲为依据来完成剪辑,尤其当影片基本上由实拍的素材构成时——例如直接电影。但是,如果影片中包含大量的采访素材,那么无论是否使用解说,制作者都要听写出采访的内容,并在纸上对所选择的片段进行预先的剪辑和粘贴。又比如对于一部按照脚本,或者按照正在进行的脚本拍摄的纪录片来说,需要调整这份脚本以对应你手边的实际素材。不管在哪种情况下,可以先写出一个大致的解说词,将各个分散的材料缝合起来做一个清晰的过渡,或是为接下来的镜头留出位置。在很多剪辑中,剪辑师将"取消"的解说也录制进去,根据画面将其剪辑进去以更好地评判解说的效果。

如前所述,纸上剪辑的效果和胶片或录像实际剪辑的效果未必同样有效。两个并置的访谈片段和两个场景在纸上读起来的感觉可能很好,但放到影片里,可能有些话语或者场景在用银幕或屏幕放映出来时感染力却减弱

了很多。但这并不意味着否定纸上剪辑。纸上剪辑是个快速而方便的途径，能够帮你迅速识别出需要改进的地方。但一个好的纸上剪辑可能不会在银幕上产生同样的效果，因此你自问要在剪辑中将影片改成什么样要比问为什么改更有用。或许你会认为某个片段表达了两种意思，于是你决定删掉这个片段。如果你的决定无法生效，剪辑师会通过其他途径满足你的要求，如借助一个不同的片段或几个片段的整合，或是一个已编辑好但未能服务于访谈的场景来解决你的问题。

剪辑师同时也会对场景进行整合，无论是实际拍摄的镜头还是档案文献镜头，都得对它们一一打磨，找出最有力的开端、发展、结局，然后剪辑出一部完整的影片。剪辑过程需要各方合作。走入剪辑室观看剪辑过程的制片人或导演会找到剪辑师没有发现的衔接或过渡，他们或许还会发现剪辑师已剪辑好的部分需要插入某个作品、某段音乐或是某段访谈摘要。这是一个给予和得到的过程，每一个进入剪辑室的人都既是观看者也是故事讲述者。最终要有一个做定夺的人，这通常都由制片人或是导演来担当。但尤其当讨论不仅限于某个特定场景或镜头，而需要加入一些东西来对整部影片的故事进行叙述时，这种给予与获取是卓有成效的。

文字记录

完成采访拍摄之后，下一步是用文字准确完整地记录这些访谈。不是类似这种“费歇尔博士谈了地球引力……”的概述，而是精确地笔录下受访者所说的一切，包括“嗯、嗯、他说、他说、嗯、是的”……“我补充一下，重力不是……是……”这样做能为以后的工作节省很多时间，因为在剪辑过程中，你可能要为找到某个解决方法而反复地去听这些访谈内容。而一份不准确或不完整的文字记录则意味着这不过是你所认为的受访者所说的话，如果你在这一基础上整合场景，结果你会发现实际的采访资料只能接近于你的想法而不是你想要的内容，或是还不错但却太耗时间。有些纪录片制作者也会笔录一些包含很多对话的场景，如会议、新闻发布会或会谈。

对外语访谈而言，这一领域的纪录片制作者通常都会借助快速翻译来了解采访的内容。在对影片进行剪辑的时候，如果制作组中没有一个人精通采

访人使用的语言,那么最好尽快地或最迟也要在粗剪以前对采访进行精确详细的翻译。谁也不愿做出一部有些地方连自己都不知所云的影片来。

在观看采访的时候要记得在文字记录上做些笔记,这样能帮你记住每个受访者的能量水平,判断画面是否有问题,如是否有苍蝇飞的声音被录了进去,或麦克风是否出现在了画框里,抑或是否录进了有人打喷嚏的声音。有些采访的声音也许只能用作画外音,而有些只能作为补充信息使用。最好一次性地记录下所有这些问题而不要在剪辑时三番五次地来回找同一个片段——因为你一开始就忘记了这个片段不能用。(你也可以在文字记录本上记下相应片段的时间点,以便在剪辑的时候能很快找到。)

要用文字记录下采访内容的另一个原因就是,在剪辑的过程中,你很容易不小心将某人的话剪掉,或是将某人跟其他人的采访剪辑在一起,最终弄得一团糟,而又找不到最原始的版本。我本人一直推崇的方法是,在剪辑接近尾声时重读文字记录(在我受雇完成剪辑最后阶段的工作时)。这样做的原因有三:首先是确保采访对象的本意没有被歪曲;其次是确保某些非常好的素材在故事叙述有所变动的情况下没有被遗漏掉;另外,如果影片配有解说的话,你还可以寻找一些对解说有益的色调或细节。

剪辑采访的内容

第6章讨论了因为时长原因而剪掉一些采访内容的话题。在对采访进行剪辑的过程中,剪辑师通常会用切的方式进行处理。例如,在一个有关克隆科学家的访谈中,就会用到科学家工作的镜头,或是克隆羊多利的资料镜头,或是一些用以展示科学家观点的含表格的切入镜头。往往简单的切镜头更容易让人接受。让观众看到影像的跳跃,这一做法已经得到了广泛的认可。所谓画面跳跃就是:一分钟前说话人是面向画左的,而在下一个画面中他却面向画框下方,而说话仍在继续,这就是典型的**跳切**(jump cut)。有时剪辑师会用快速叠化或者淡入淡出来软化这个跳切的痕迹,但切口依然很明显。

另一种跳切的形式是通过几个快速剪切的影像来交代一场采访,但这并不意味着将访谈全盘托出。在纪录片《四个小女孩》中,阿拉巴马前任州长乔治·华莱士接受采访的那一段里,剪辑师及联合监制山姆·波拉德用了一

系列引发观众强烈情绪的华莱士抽烟的跳切镜头:点烟、吸烟、吐烟圈、望着远方。帕罗德说他这段剪辑是受了奥里弗·斯通(Oliver Stone)在《刺杀肯尼迪》中使用的跳切的启发。"斯通通过这种跳切的方式传递了非常丰富的信息,我想效仿一下",他说。

并置剪辑

将两个镜头或两组连续镜头并置会创造出原本单独的两个或两组镜头所不具备的含义。这样的结果固然不错,但也要防止并置给观众造成的虚假印象。如果将一个人说"唉,谁对这个事情负责呢?"的镜头与史密斯先生的镜头并置,不管其结果是真是假,你都在制造这样一个印象,即史密斯先生该对这件事负责。

迟进入,早撤离

在剪辑的时候,你要尽可能晚地进入一个情景,然后尽可能早地抽身出来。但这样做并不意味着要砍掉这个场景的灵魂或忽视内容,相反的是要弄清楚这个场景最主要的意思,银幕上展现的主要内容是什么。假如有这样一组镜头:一位母亲走进杂货店;她同邻居三三两两地攀谈着;她同小贩就要哪块肉而争执不休;排队等候结账;开车回家;准备饭菜;叫她读大学的女儿出来吃饭;她神情沮丧地看着怄气离开的女儿,女儿则怪罪妈妈忘了她是素食者,而事实是这位母亲根本不知道女儿是素食者。

选择怎样进入、又如何撤离这一场景取决于这个场景想要表达什么内容。是讲述一个母亲想尽办法想讨好因最近父母离异或是被学校开除而回家的女儿的故事,还是讲述母女之间因为代沟而无法进行基本交流的故事呢?如果是前者,在杂货店的那组镜头可以用来表现母亲为取悦女儿而做的努力。如果是后者,这组镜头就没用了。可以选择用以下这组镜头来表现母女之间缺少交流的状态:母亲把牛排放在桌子上;女儿拒绝吃;女儿怄气离开,剩下母亲呆呆地看着牛排。

在哪一幕上结束这个场景呢?这个问题同样也取决于故事的走向。如果是母亲讨好女儿的故事,那么可以改变结尾:女儿拒绝吃东西,愤然离开餐桌。而

如果你是要表现母女之间难以交流的状态,那么你可能要做进一步的观察,看接下来会发生些什么——比如母亲设法通过其他方式与女儿沟通,如为女儿另做一份素食?

再次强调一点,你不能将活动场景剪辑得过紧,而要聚焦在这些活动场景之上,这样才能对影片叙述的意图及重点清晰明了地加以展现。

预测困惑

通常观众都很愿意花费一些心思来弄清楚故事讲了什么和接下来会发生什么,也就是说,观看一部好的纪录片会带给观众一种积极的心理体验,而不是将情感和信息被动地灌输给观众。但最终,如果影片让观众过于迷惑的话,他们就会放弃这种积极的寻求。一名好的故事讲述者将预测观众会在什么地方感到困惑,并配合这种困惑匠心独运地将信息编织到恰当的时间及位置,让它们出现得不早不晚。尽量让普通的观众理解那些新发明是怎么运作的,或让他们了解某个物理原理。要达到这个目标或许要耗费一定的精力。但如果提供一些信息让观众了解下一步如何发展,或让观众明白实现影片中目标所遇到的一些挫折及付出的努力:解决难题、破解秘密、证明定理。这样观众就会先于影片故事的叙述而积极思考。观众在你——故事的讲述者提供结果之前就"抓住"了故事,这时候是非常令人欣慰的。

正如要费尽心思在合适的时间抖出包袱一样,你一定要小心不要让细节占据了整部影片。有很多纪录片的故事都被过多的细节淹没了,这些细节都是制作者认为很重要,但实际上却跟影片讲述的故事没多大关系的。譬如影片是要讲述一个候选人参加竞选的故事,那就大可不必花很多时间在他的经商经历上。如果故事里谈到了他在竞选中提出用某些降低成本的措施来管理国家预算,这时他的经商经历可以用一下。否则它只会白白占用影片讲故事的时间而不会有任何效力。

然而,要注意的是,你不能对所有信息作出最佳的选择,例如只选择那些支持你的观点的或者看似对故事有所呈现的细节,而摒弃那些与你的观点相抵牾的细节。这样做从事实于上来看影片是准确的,但所讲述的整个故事从根本上来说却是不忠实于现实的。从一个人的生活中选取一些细节来

叙述一个故事与刻意地摒弃一些你不想让观众知道的细节是两码事。最终，你会发现这样做就是在削弱影片及其可信度。

12.2 从粗剪到精剪

随着剪辑工作的推进，某些镜头已被删除，某些重大决定也已付诸实施。已拍摄的镜头是否能满足故事的表达？是否需要添加些新的素材？最初设想的故事情节是否已实现？影片的受众是否广泛？这部影片是否会成为人们茶余饭后的谈资？观众会持续观看这部影片吗？影片制作者希望传达的复杂但却重要的概念是否得以准确无误地传达出来？如果把这部影片做成适合电视播出的长度，是否需要删减某个完整的场景或是次要情节？考虑到时间问题，是否需要删除大量的场景？

这些问题的解决往往是在对部分观众试映的时候完成的。通常在粗剪、精剪接近尾声，日程以及预算也允许的情况下，片方会在再次精剪之前，组织一批观众观看影片，听取观众的反馈。这些受邀观众可以是完全没有听说过这个故事甚至对故事题材也不感兴趣的，当然也不排除这些观众甚至比制作方更清楚这个故事。如果你在观看影片的过程中发现你希望传达的信息同观众接受到的信息有出入，那么则说明影片存在着问题。还有一种虽然并不普遍但也会偶然出现的情况是，影片制作者会觉得是观众有问题。“我已经讲得非常清楚了，我不明白他们为什么就是不理解。”制作者也会担心因为迎合观众口味而降低了影片信息的品质。这是不必要的担心。如果一个观众看不懂你的片子，可能是因为片子不对他的口味，有两个人说看不懂也还过得去。但如果相当一部分观众都没搞明白你的意思，那只能说明是你的影片有问题了。

观摩提示

如果你打算邀请一些电影界同行、学者以及其他一些普通观众来观摩影片，就必须保证观众的数量是在你能控制的范围以内。如果放映室很小，

那么就有必要多放映几次影片以便得到一个具有代表性的反馈。在观摩开始之前,要确保每个人都拿到了做笔记用的纸和笔。由你本人或是一名指定的协调员来向大家说明影片现在所处的制作阶段。举例来说,你要将影片开场长几分钟,解说词是临时的而非最终版,镜头的数量,或一些提示信息将会在电视播出时或者电影节上放映的时候去掉等情况传达给观众。换句话说,就是向这些人说明,他们现在看到的只是个半成品,他们关于影片的意见和建议对你们非常有价值。要清楚地告诉这些观众,你会征求他们正面的或负面的意见。还要亲切地通知他们放映结束后不要马上离开。说完这些之后,你就可以把光线调暗,但不能太暗,要方便他们在观看过程中做笔记。在影片放映的过程中,要注意观察大家的反映。什么时候很投入?什么时候嘀咕声、咳嗽声比较多?有没有人笑?有没有人哭?

在影片放映结束之后,要让观众快速写下他们对影片的第一印象,可以是匿名的。接着就可以由你本人或那名协调员来与他们展开讨论,首先你可以问观众一些宽泛的问题,如:哪些地方不错,哪些不怎么样,哪处令你很吃惊、令你感到疑惑或是回味无穷。之后可以转而讨论一些经制作组商量通过的比较具体的问题:那段去法国的过渡是否令人疑惑,如果要你剪掉影片的8分钟你会剪掉哪些内容,你是否认为丹更关心玛西亚的健康而不是工作等,回答得越具体越好。

你需要注意两点。第一,在观众反馈意见的时候,摄制组的人员要保持安静。切忌提供答案、进行解释或是就某一方面同观众理论。要明白你的目的是收集信息。如果你花15分钟向我们宝贵的观众解释撞车比赛这组镜头的重要性或是那些令观众迷惑的片段的幕后故事,那将是很大的浪费。即使你在那里如坐针毡,听他们争论一些你已经熟知的问题,也要克制住。你来这里不是就某个话题来给观众上课,也不是炫耀你知道的远比银幕上表达的更多。你的目的是更好地把握实际影片的内容并进行改进。

第二,无论意见如何你都要照单全收,并奉上谢意,继续工作。你和你的团队都很清楚你们不可能完全听从某位观众提出的所有意见,重新拍摄四场采访,或是剪掉那些看似与影片不相关的尝试性镜头。你们要做的是,在这些人走后思考他们为什么会提出这些意见。那些没有从事过电影制作的观众

不一定能清楚地表述出问题所在，当然也就更不能指望他们提出修改建议了。可是你能说清楚而且也能解决。如果观众觉得你漏掉了某些重要的访谈，那么思考一下你是不是通过另外一种方式传达了这些采访的信息却没能让观众领悟到。如果你认为那些尝试性镜头很重要但它们在观众眼里却可有可无，问题出在哪里呢？是因为剪辑糟糕，还是因为它们被放错了位置，还是解说不够有效使得观众没有领悟到其中的相关性？

你无须把每个人的意见都当成是必须执行的命令。需要引起你注意的是影片中的哪些因素在影片中起了作用，哪些因素又会让观众夺门而出。

记住，这是你的影片，相信你的直觉。要清楚一部分影评针对的是你的意识形态而非影片本身。有人会不能理解你为什么要给那个人面兽心的家伙说话的机会，有人也会认为长时间聚焦在那位因儿子吸毒神志不清而哭泣的女人脸上是一种对他人的侵犯。这些都是有用的信息，因为从中能够预测一些可能出现的影评。但如果这些问题只涉及了影片的风格而非对事实或情节的清楚理解，那么决定权就在你手里了。你要聆听负面消息，但由你自己来做出你和团队都觉得合适的决定。

以上两点也适用于做学问。要清楚、准确地讲故事，但并不是要涵盖所有内容。如果影片中关于灵长类行为的内容只有六分钟，或是电影中删除了爱因斯坦写的某封信，对于关心这些内容的学者来讲，是很难接受的。你需要对所有的批评都采取接受的态度，但要仔细考虑这些批评是否对丰富影片的故事有益。如果无益的话，你可以随后把这些信息运用到与影片相配的书籍或网站中，或者作为教师指导或其他教育类的项目。如果影片通过动人的情节吸引了众多观众，并促使一部分观众到图书馆或网上搜寻更多有关电影的信息，该影片就是成功的。

12.3 从粗剪到图像锁定

在影片接近尾声的过程中会出现很多的事情，要不时回首和展望。在进行到这个阶段时，需要经常回头重读最初的影片大纲和剧本阐述提案以检

查你是否丢掉了一条有用的故事线索。或许你也需要重读采访的文字记录以检查当初没有被删掉的访谈片段是不是很好地完善了你在结构上所做的调整,因为那时你看到的片子跟现在的有很大不同。另外重读当初的调研笔记也许会有用,要确保没有任何无用的细节或花边新闻充斥其中。当然这时另一个需要你全身心投入的任务就是确保银幕上呈现出来的每部分内容都是经过调查核实的,如果这种工作一次不够的话就来两次。

核实事实

核实事实的意思就是对脚本进行逐条检查,每一个需要核实的地方至少要有两个证据源。如果你不能确定某个事件的发生时间,可以对它进行模糊的表述。你没有必要说25000名摩托车手骑车进城了。如果信息来源表明数目超过了20000人,你就可以说"有20000多人进城了。"

到底哪些信息是需要核实的呢?几乎所有的信息。

- "睿智、无畏的海军上将马克思现在掌控了整个军队。""睿智、无畏"的表述需要证实,因为这是他"掌控了军队"的原因。你也不想在影片上映之后发现观众对马克思的印象是个胆小鬼,或是他只是因为前任食物中毒才被迫接管了军队。
- "当国会女议员确认自己亲手起草的提案被驳回的时候,她感到心力交瘁,万分沮丧。""心力交瘁和万分沮丧"这一状态需要正式的,由实实在在的证据来证明:她的提案真的被驳回了,并且要确保这提案是由她亲手起草的,而不仅仅是一个受她支持的提案。(要依靠可靠的目击者提供的可靠消息来确认一种情绪状态,要求所记录的信息要尽可能地符合事实。)

你同时也需要完成对访谈、同步资料以及旁白的确认。例如,一个汽车制造商说他们购买的40%的轮胎都有问题,需要退货。虽然他是个专家,但后来你发现,事实上只有25%的轮胎因上述问题退货。你不能隐藏自己的观点,说:"这是他说的,不是我。"意思是这个观点跟你没有关系。但作为影片制作者,你势必要把这一观点跟你无关的立场带到你的影片中,这样它也就成了你的立场了,从而你也失去了中立。在这种情况下,只能将这句话剪掉。

当然了，如果将这一欺骗作为电影的一部分是有意而为之，或是你希望通过这一显而易见的骗局来暗示人物的性格，这时就无需将这句话剪掉。但如果它是一个支持你的观点的很重要的证据的话，就一定要保证其准确性。尽管如此，还是有迂回的空间的。例如，经过调查确认，梅尔威尔有38%的注册选举人赞成提高财产税。该市市长这样说道："我不是很清楚，大概有三分之一的选民赞成这一修订。"这样就可以了。

12.4 片 长

如果你带着一个明确的参赛方向摄制一部影片，那么片长是一个一开始就应考虑的问题。一部计划在影院上映的片子，片长应为80到90分钟或更长一点。为电视播映而制作的影片片长则需要根据节目要求，给致谢名单、包装以及插播广告留出时间。同时，影片的主题及故事也会影响影片的片长。在我协助别人实现想法的时候，我们一直在问的一个问题就是"要讲清楚这个故事需花多长时间？"对于一个需要花三小时去表现的影片主题，我们需要理智地考虑我们是否有能力筹集到足够的资金（还要考虑能否说服节目组给出三个小时的播出时间），或者我们是否应该缩小目标，制作一部一小时时长的片子，从而获得正在播出的系列片的责任主编的青睐。

通常我们需要克制自己想把片子拍得更长的想法。纪录片拍摄是个做选择的工作，你要在众多重要选项中选出需要的和舍掉不需要的。皮尔·萨利的影片《他为何滑雪》是部独立制作的影片，一开始也没有一个明确的参赛目标，最后他决定："（片长）由剪辑来决定。好像就应该是这样，片长在45分钟到47分钟之间徘徊。"如果你觉得45分钟的片长就够了，那么千万不要试图通过添加镜头延长片长，这样做只会导致45分钟的故事需要用一小时来讲述，从而让影片显得很拖沓。

12.5 解决问题

每一部影片都存在各自的问题，但下面提到的是每部片子或多或少都

存在的普遍问题。

没有故事

你的场景和镜头段落都很有意思,但却未能形成浑然一体的影片。其中一个原因可能是:影片没有一个清晰的故事作为开端。这时你应该做的是退后一步,回到一个较早的阶段,弄清楚你所知道的,写出一个详细的大纲,明确你的影片讲的是什么故事?叙事链是什么?是关于谁的故事?驱动故事的有哪些关键的时间点?怎样推进故事的发展?用什么来打动观众?接下来带着这些问题研究你手里的素材信息,看能不能找到你需要的素材。你可能需要挑选一些素材来弥补故事在讲述过程中出现的裂痕,但你也可能会惊奇地发现你正在朝着正确的方向前进,只需要做点整理工作就可以。

譬如,你可能需要删掉你非常喜欢的场景,因为你意识到那些场景对你讲述的故事没有用处。如果某个镜头、场景乃至一组镜头只起到分散而非强化故事的作用,那么唯一的办法就是将它们剪掉,不管拍的时候耗资多少,拍摄多么艰难。你可以花些时间尽量做一些修补的工作,但如果还不起作用的话,最终也只能将其剪掉。同样的取舍标准也适用于访谈素材。如果你没有提前做计划,而只是临时采访了一些你预期能到场的专家,势必会造成节目的冗长,以至于最后不得不将某个人的访谈剪掉(如果你要完全剪掉某个人的出镜访谈,出于礼貌,请在节目正式播映之前告知对方本人)。

以一个故事开始,却以另外一个故事结尾

还有一个问题就是:影片以一个故事开始,接着就偏离了原来的方向。正如在前几章中讨论的那样,事先写好影片的故事大纲是很有帮助的,同时需要保持思路的开放,随时准备改变初衷,并且要顺其自然。另外,你需要面对你拍摄的镜头跟你设想的影片之间可能不存在关联性,抑或影片以不同于开头的另一个故事结尾等各种情况。

然而,你一定要小心处理那些并非为这一故事拍摄的镜头。当剪辑团队与拍摄团队不是同一群人的时候,或者当故事主题与最初的故事讲述者之

间失去联系的时候,你需要尤其注意。因为你极有可能是用并非为这一故事拍摄的素材讲述了这一故事。但你也有可能拍出一部与你之前的设想极其不同但同样相当准确的故事，尤其当你愿意花费时间带着新的讲故事的思路来挖掘那些素材的时候。同时你还需要补拍一些必要的镜头。化腐朽为神奇是件非常耗时的事情,有时还会让你感觉很泄气或者感觉被背叛。萨利的订婚派对的镜头绝对不能替代没被拍摄的她的毕业派对的镜头。如果需要的话你就寻找一种方法将一些萨利的订婚镜头用在影片中一个比较没有明显标识的地方。

人物或故事线索过多

当然，你不愿放弃你所做的令人惊奇的调研或是你发现的极有个性的人物。这样做的结果就是:你会发现你讲述了 8 个人物的故事,这些故事的主题各异但或许有个共通的线索——都是刚毕业的大学生在美国求职的故事。但影片的时长仅有 60 分钟,每个人物的故事都只是走马灯式地闪过,观众还没有弄清楚哪个人同邻居发生了口角，哪个受到了移民局和移民归化局的调查,哪个要到西雅图去发展,影片就结束了。你需要做出明确的选择:哪些人物能够最好地表现你想要努力表现的主题，即你想让观众明白的是政策问题还是地域歧视问题,二者须选择其一。

观众可能会被充斥在整个故事中的大量细节分散掉注意力。无论你想达到什么样的影片风格，你都需要始终坚持一个主要的故事发展方向,然后,你可以围绕着这一主线加入一些次要的线索(或者次要的情节、背景故事等等),这些都有助于影片主要故事的发展。

开端或结尾过多

比如一部影片以种植业和小麦栽培的镜头开场。解说词提供了一些与画面相关的信息,这时观众就在想:“噢,这是一部关于种植业的纪录片。”随后影片中又出现了小麦被加工成面包的镜头,“噢，这是一部关于食品加工的影片”。之后影片又重新开始,渐渐地,主题进一步清晰,是和小麦的不耐

性和敏感性有关的健康问题。开场没有重点是纪录片中很常见的一个问题，因此你最好提前注意到这个问题。随着故事的展开，你要不断地问自己："在这一点上，我想要这个故事表达什么？"要在影片开场不久后尽快引出主要故事。如果可能的话，通过故事展开的方式，带着好奇心去预测而不是设定影片会以怎样的方式结尾。在这种情况下，有关小麦种植和加工的细节也可以糅进整个大故事中去。

决定在哪里结束影片也是很重要的。一个似是而非的结局只能冲淡影片的力量。而且，通常来说，只有一种结尾能真正给你所讲述的故事一个令人满意的解答。解答并不意味着影片中所有的问题都得到解决，而是指影片一开始提出的各种问题都得到了一个相对令人满意的结论。

没有足够的喘息空间

有的人会误入这样的歧途：急匆匆地踩着时间点剪辑影片，使讲述的每件事情都非常紧凑，并力求面面俱到。如此剪辑很可能令某些采访镜头或场景被淹没掉，从而使影片的意义显得苍白。制作团队不曾注意到，他们可能连续数天或数周都在观看同一个人物，因此这个人物一开口，他们就知道他下句话会说什么，因为他们以前曾经听到过某个笑话，因此就算他的笑话再好笑听起来也不再有趣了。他们会认为本来用两句解说词就能表达完整的意思影片却用了将近两分钟的一个场景才实现。学会克服这种想法很重要，因为你需要把自己的热情融入到影片中，只有这样观众才能带着热情融入你所讲述的故事。纪录片不同于广播或电视新闻报道，后者会把访谈或场景剪辑成片段，而你要尽量做到让素材在一个合理的时间段内讲述故事和发挥作用。

与其面面俱到地展示所有的信息和每个场景，不如提供较少的信息或采用较少的场景。纪录片制作人乔恩·艾尔斯借影片《美国民权运动史》第一季的制片人谈到这点时所引用的"桃核的寓言故事"解释了这样做的原因。"关于这则寓言有很多版本，但大体的故事相同：从前有个明智的国王，他没有子嗣，他说他将把王位传给这个比赛的获胜者，即给每个应征者一个同样大小的箱子，谁能最令人满意地把采集到的桃子放进箱子里，谁就是获胜者，比赛时间是 57 分钟。"艾尔斯说。

“这个比赛听起来很滑稽，不过人们都开始设法把桃子装进箱子里了。为了装进尽可能多的桃子，有的人几乎要把桃子压碎了。而有的人则想出了妙招——趁国王不注意，他削掉了其中一个桃子的一小部分，这样就可以多装进一个桃子，变成 13 个了。接着他又发现如果把另外一个桃子再去掉一点的话，箱子里就可以装入 14 个桃子了。就这样他把每个桃子的大部分都削掉了，结果最后箱子里面装满了桃核。”

艾尔斯说这则寓言同样适用于纪录片的制作。“在制作影片的时候，我们总是想把很多不同的片段、不同的事件、人物以及政策的各种片段都挤在一集里，这样做只能破坏掉所有片段的原有的意义。在桃核的寓言的结尾，获胜的那个人的箱子里整齐地摆放着红润饱满、软硬适度的桃子，而桃子的原貌没有任何损毁。”所以要学会寓丰富于简洁！

对拍摄不足的情况的处理

在剪辑的时候，你可能会发现有一个重要的声音没有录下来，或是你发现如果将贯穿在整个故事之中的已经采访过的某人换成另外一个人的话效果会更好。如有可能，你可以补拍一场访谈，以最大限度地实现影片的风格和基调。否则的话，你可能要通过其他途径如资料影像的声音或将一个场景剪辑进影片中来实现这一想法。也可能会出现这样的情况：随着故事发展得越来越集中，你却突然发现忘记问采访对象一个与主题有关的重要问题了。根据问题的重要性和影片制作经费的情况，你可以补拍一场访谈，用以替代之前的那场访谈或者将两场采访剪辑到一起使用（尽管对两场采访进行直接剪切是很困难的），也可以把精选出来的素材作为画外音与片中声音完美地结合起来。

偶尔也有这种情况：你需要从现成的采访内容中提炼出一句全新的解说词，即这个人根本没有说过这样的话，但你认为他一定会这样说。如果你真的要这样做，而且这是你唯一的选择的话，你必须得到受访者的同意并确定他允许你这么使用，之后方可如此处理。

12.6 适时放松

即使是最具创意的大脑也有疲倦的时候。比如当你在剪辑某些东西时尝试了六种方法仍不奏效，或剪辑师认为其中一种处理方法已经很好了，但导演却不喜欢，而制片人则认为此时是获得播映权的最好时机，因此不想再在剪辑上花费时间。如果你在剪辑某组镜头时遇到了类似情况并因此而纠结，你要学会退一步，把所有东西暂时抛到九霄云外。在初剪的时候比较容易下这样的决心，而精剪时就没那么容易做决定了。但不管在哪个阶段，这种方法都是有效的。你讲述的故事和结构也许不是最好的，但影片从整体上来说却是精良的。如果是这样那你不如暂时离开剪辑室，到户外去放松一下吧，让每个人都暂时放弃那些疯狂的想法，如："我们把影片目前用作结尾的地方用作片头会怎样？我们把消防员的故事推后，放到他妻子遭遇事故之后会怎么样？如果我们从孩子而不是父母的视角讲这个故事会怎么样？"不然的话，工作人员会开始互相鄙视，或争执于这些已经尝试过的想法为什么不起作用。

先彻底放弃目前的纠结去尝试几种新的想法。这样做或许不会有任何起色。但在辨别怎样做是令人乏味但却更安全的，怎样做是令人无法容忍且会让人感觉愚蠢的过程中，你可能会获得新的机遇。换句话说，两个错误的答案会引你通向那个唯一正确的方向。但你不能无限期地这样尝试下去，在某个时刻需要有个负责人站出来结束这一切。但最终你得是带着浓厚的兴趣结束这项剪辑工作的。

12.7 做自己影片的第一位观众

一位优秀的故事讲述者的标志是：用全新的眼光观察事物的能力——即用观众的眼光来观看影片，用观众的眼光来审视每一次新的剪辑，诚实地评价影片的弱点。如果发现问题，千万不要掩饰。观众的眼睛都是雪亮的，他

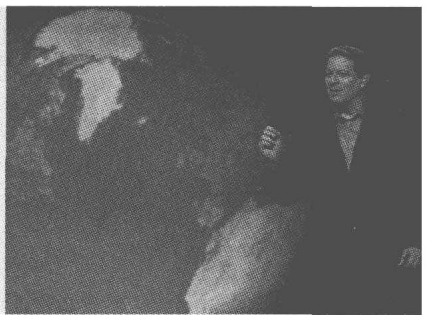
们都有不可思议的眼光。你掩饰瑕疵的企图或用花哨的音乐和影像来掩饰影片缺乏过渡的做法，观众都会“尽收眼底”。当然，如果你要将一位评论家放在身边，你将无法完成任何一部影片或故事的剪辑。不要做自己的事后诸葛亮，这不是工作的构成部分。你要做的是每一步都问自己：“这个有趣吗？我会一直想看下去吗？我关心的是什么？我担心的是谁？我是不是感到困惑了？我需要哪些补充信息？”

很有可能的是，如果影片获得了你——剪辑师、制片人、导演的认可，那么它必定会得到观众的认可和满意。

Chapter 13

解说与旁白

WRITING NARRATION AND VOICE-OVER



在纪录片中加入**解说**(narration)并不是一种败笔,但是糟糕的解说词确实是纪录片的败笔。这也解释了为什么那么多纪录片制作者都不惜一切代价避免使用解说词。我们看到有很多纪录片的对话过多,有的有太多说教,有的过于夸张而有的又很无趣。当然也有运用解说的,包括广泛地使用画外音做解说。这类纪录片通常由影片中某个拍摄对象或影片制作者担任解说者,这样做会增强影片的趣味性、讽刺性或是令影片更加简洁,更富有诗意的气质。近期诸多的纪录片,如《恩诺:屋内的聪明人》、《超码的我》、《灰熊人》、《生于妓院》都运用了行之有效的解说。其中《恩诺:屋内的聪明人》的解说词是最传统的那种,解说出自影片中由演员彼德·考约特扮演的那位没有身份的隐形人之口,提供了推动故事发展的信息。《超码的我》采用的是导演摩根·斯伯利克的画外音解说,同时他也出现在银幕上。影片中贯穿了经过深思熟虑的传统解说:一些关于营养、健康、食品业之类的信息通过大量的事实和数据展现在银幕上。《灰熊人》的解说则采用了导演沃纳·赫尔措格第一人称的画外音,讲述了导演沃纳探寻自然主义者提摩西·崔德威的死因与其遗留问题的经历。《生于妓院》的解说由泽娜·布里斯基担任,但她不是以制片人和导演(另一位导演是罗斯·考夫曼〔Ross Kauffman〕)的身份进行解说的,而是以她在片中的身份(那群加尔各答红灯区的孩子们的摄影老师)进行解说的。

无论解说词还是画外音，如果处理得当，都将成为推动故事发展最佳、最有效的途径之一。不是因为解说词或画外音能讲故事，而是因为它能带领观众进入故事和贯穿故事。解说词能够提供其他方式所无法提供的重要信息，这些信息是观众想要完全体验影片时所必不可少的。“当纪录片制作者陷入极其错综复杂的历史政策或法律及立法问题时，解说词会成为你的伙伴。”乔恩·艾尔斯说：“也就是说，一部纪录片你可能只需要解说三两句就可以了，而可能需要使用长达 10 分钟的令人备受折磨的采访镜头，或者令人煎熬的真实电影的片段才能表达清楚的内容，只要用 15 秒的撰写精良的解说词就能表达得非常清楚。”

13.1 视点

在撰写解说词的时候，非常重要的一点是选择讲故事的视点：

- 第一人称叙述是指由叙述者诉说自己的经历。“我需要查明情况。”第一人称视点的局限性在于叙述者只能叙述故事中某一给定他或她视点的事情。
- 第二人称叙述常见于书面而非银幕上。叙述者以“你”来称呼观众。“他问你要不要喝苏打水，你说要。”
- 第三人称全知视角是最常用的叙述方式，通常写作“他”或“她”。叙述者可以自由地在人物的思想或行动中溜入或溜出。比如“市长清楚地知道了史密斯的计划。史密斯也从对手的总部获知了市长对他的计划的反应，因此当较量来临的时候，情势一定是非常猛烈的。”通常这种第三人称叙述被称为“客观”叙述，意思是它只限于你观察到的、经过核实的事实信息。然而，正如在第 1 章中所讨论的那样，叙述都是带有视点的，无论它怎样寻求平衡和中立。
- 主观第三人称采用“他”或“她”的形式，但同第一人称一样存在着视点的局限性。换句话说，我可以用这样的文字描述这一章：“她坐在桌旁打字，想着能否按期交稿。”

除了叙述者视点，还有解说时的视点问题。即使选择用全知视点进行叙述，也要注意不要在几个视点间跳来跳去，以致改变观众在影片中所处的情境。譬如，如果你已经开始从前进中的英军的视点叙述美国独立战争，注意不要在没有给观众任何提示的前提下把视点突然转换到美国军队方面。换句话说，下列场景（配有影像）是令人费解的：英军趁美军在布恩山附近集合的时候准备好弹药。华盛顿将军命令 300 人的杂牌军原地留守。英军向前推进，近 2000 人的部队几乎没有遭到美军任何抵抗。

从美军的视点叙述，这个场景的解说词可能是这样的："在得到英军前进的情报时，美军正在布恩山附近集合。华盛顿将军命令 300 人的杂牌军原地留守，而接近 2000 人的英军正向他们发起进攻。"

从英军的视点叙述，这段解说词应该是："英军准备进攻正在附近集合的美军。2000 兵力势如破竹般逼近布恩山，而华盛顿将军只在这里留下了 300 人的杂牌军。"

显而易见，解说词要与视觉画面相匹配。但是人们很容易在上述情况中搞混：到底是谁在同谁战斗，谁在向哪方进攻。对于影片制作者来说有一个有效的弥补方法，即始终保持视点的一致。

13.2　多样化的解说

有时候，电影制作者并不通过话语的形式进行解说而是用字幕传达信息，通常会运用字幕卡片（文字出现在一个中性背景上）或是在银幕下方三分之一处打字幕（字幕出现在场景中）的方式来对那些不够清晰的信息进行补充。这种技巧通常用在非常明显的直接电影类型的纪录片中（人物活动直接在银幕上展开），并且字幕要尽量简洁。通常纪录片制作者会用字幕卡片来建构影片，偶尔也有人通过时间和地点来衔接场景。

例如，纪录片《拼字游戏》是关于一群参加全美小学生拼字比赛的孩子的。影片通过一系列简洁的随标题出现的字幕卡片建构起整个故事。字幕卡片以这样的顺序出现（为了清晰起见，我在这里添上了卡片出现的序号，在影片中

是没有的):2 接着 1 同时出现,4 接着 3 同时出现,6 接着 5 同时出现:

1. 全国有 900 万个孩子参加了由学校或城市举办的拼字比赛。
2. 只有 249 名学生有资格参加将于华盛顿举行的全国总决赛。
3. 将有 248 个孩子会在为期两天的比赛中被淘汰出局。
4. 剩下的一个将是冠军。
5. 这是一个关于 8 个美国孩子的故事。
6. 他在一个春天出发参加全国小学生拼字比赛。

这样就很有效地建构了即将发生的故事,之后,银幕上的文字对主人公们进行了简要的介绍:如帕里顿、得克萨斯(出现在该镇的一个标志性画面上),接着是安吉拉,出现在安吉拉的代表性画面上。

何时开始解说、怎样解说、由谁来解说,这些都需要在影片讲故事的过程中重点考虑,这些部分是由影片的内容和制作者采用的风格、基调来决定的。比较一下运用了解说的《恩诺:屋内的聪明人》与没有用解说的《拼字游戏》这两部影片。《恩诺》根据《财富》杂志贝塔尼·麦克莱恩和彼得·艾尔金德的报道改编,向普通观众解释一个复杂的集团财政丑闻的故事。该片的解说非常简约,但却很有效地帮助影片制作者将各种复杂的论证构筑为一体,构成这些证据的材料有采访、新闻报道、录音带、各种电视报道等等。相比之下,《拼字游戏》没有提供大量的复杂的事实数据,而是带领观众深入到入选的孩子的家庭和生活,观察他们如何为参加全国的拼字比赛做准备,然后跟踪这些孩子,看他们为此是怎么做的。

如前所述,导演沃纳·赫尔措格的画外音是影片《灰熊人》的故事讲述中的一个重要的构成部分。影片以崔德威拍摄的一个引人入胜的片段开始,接着就像在《拼字游戏》开场中的字幕卡一样,赫尔措格用一席开场白为即将到来的影片故事设定了前提。

> 所有这些恢宏的画面都是由提摩西·崔德威拍摄的,他和野生灰熊一起居住并度过了 13 个夏天。他到过阿拉斯加的边远地区,他相信在遥远的阿拉斯加半岛上需要他去保护这些野生灰熊并教育公众保护灰熊。在他生命的最后五年里,他用一部摄像机拍摄了 100 多个小

时的影像资料。崔德威的目的是想表现这些灰熊的自然习性。当我自己也置身于这片丛林荒野的画面中时，我发现崔德威拍摄的不只是一部关于野生动物的影片，在他拍摄的素材中蕴含了一个令人惊叹的美和深刻的故事。我发现这是一部令人着迷并触发人类心灵最深处的悸动的电影。在他的内心深处似乎有一种使他想要摆脱人性的禁锢成为熊的一份子的冲动。崔德威到荒野中寻找他的原始生活，就在这过程中，他跨越了一道无形的界限。

作为影片的叙述者，赫尔措格在影片中发挥了几个作用。有时他提供了基本的背景说明："提摩西和四个兄弟姐妹生活在长岛……" 或者作为非常专业的影片制作者进行解说："现在这个场景差不多该结束了。但作为一名纪录片制作者，有时你会陷入意想不到的圈套之中，甚至是你做梦都想不到的。"影片中最有意思的是赫尔措格对提摩西的挑战。有时他会提出简单的看似自相矛盾的论断，比如："崔德威总是把自己当作这片土地的保护神和传说中的英勇王子，向恶势力的卑鄙伎俩开战，以保护这些灰熊。而事实上这片土地是由联邦政府管辖的保护区……" 我们在银幕上看到赫尔措格有时也会直接向崔德威发起论争，如当崔德威面对被其他动物杀死的灰熊幼崽和狐狸幼崽时，他无比哀痛地对着镜头说："我爱你们，我不明白这是怎么回事。这是个充满痛苦的世界。"而通过画外音，赫尔措格回应道："在这点上我不同意崔德威的看法。他似乎忽略了大自然中存在着食肉动物这一事实。我相信宇宙的共性是不和谐的，充满了混乱、敌意与杀戮。"

13.3　什么时候撰写解说词

撰写解说词的时间会因影片的差异而有所不同。一部由某部著作改编的影片可能在开始拍摄时就写好了解说词。而有时影片的叙事策略只有到剪辑阶段才会渐渐清晰，正如影片制作者们在《约塞米蒂：天堂的命运》中决定采用诵读一本旧日记的画外音作为影片的叙述框架一样。

通常，如果你想利用解说词把视觉影像、采访以及一些文献资料缝合在一起，那么终版的解说（或者画外音）只有在剪辑阶段才会最终成型。你需要事先整合各种素材，如拍摄的镜头、文献资料或采访片段等，接下来草拟出解说词，在需要时它们将有助于推动故事的发展。有时候你需要以受访者的口吻写解说词，这就意味着你要对解说词进行设计，从而使接下来的访谈片段的意义更加清楚。有时候你需要利用解说词为下一个场景的出现创造条件（其间不受任何干扰），或者通过解说来实现一组镜头与下一组镜头之间的过渡。

解说词作为个人性质的随笔，不仅揭示了故事情节也透露了讲故事者的信息。在第 24 章中纪录片制作者皮尔·萨利谈到他为自己的纪录短片《他为何滑雪》撰写解说词的痛苦经历，“要做到简洁非常艰难，要再得出个有意义的结论更是难上加难”，并补充说他反复修改他的画外音，反复录制了“差不多有一百来次”。

13.4 由谁撰写解说词

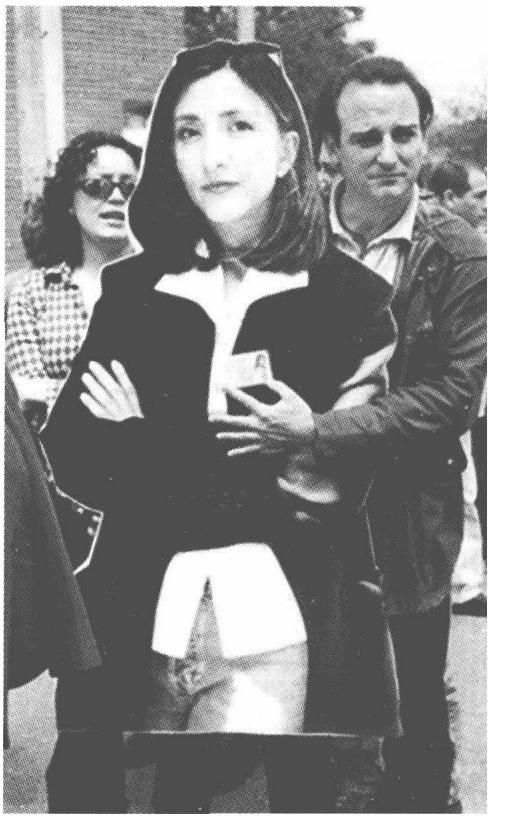
纪录片解说词的撰写不同于杂志或书籍的写作。有一些散文作者成功地实现了这一转变，但不是所有人都能如此。为画面写作，文字应该是可听的而不是可读的，还要在既定的时间内建构起影片的故事，无论影片时长是 30 分钟还是 8 小时。这些都是必须的专业技巧。一位伟大的诗人可能是一个糟糕的电影编剧，一名优秀的杂志记者也不一定能写出一部好电影。

许多纪录片制作者同时也是剧作者，但在这一点上并不存在严格的规定。有些影片从一开始就有剧作者参与；而有些则真得到整合或初剪阶段才邀请剧作者加盟。有的解说词由导演撰写，有些则由剪辑师撰写——至少先由他们拟出草稿，之后再交给剧作者去修改打磨。

如果你打算启用一位“局外”的剧作者（相对于制片人或导演而言）来撰写解说词，那么最好尽可能早地在开始摄制时就邀其加盟。这就意味着你要与剧作者不断磋商直至剪辑阶段，还要定期回顾。资深的电影剧作者能够指

出影片大纲或剧本阐述中潜在的结构弱点，并帮助制订出影片摄制时必备的清单。在影片的整合阶段，剧作者可帮助撰写一个剪辑脚本，其重点不仅集中在解说上也要注意故事本身的结构。在理想状态下，剧作者应该对剧本要素了如指掌并使其在影片中发挥重要的作用，即利用这些要素讲述一个令人强烈震撼的故事。

如果影片已经基本成型，可以在接近尾声时请一位剧作者来简单地修改润色一下解说词。但如果修改润色解说词也不能解决前些阶段只有通过修改故事情节或结构才能解决的问题，这时情况就变得很棘手了。因为到了修改解说词的阶段，大部分剪辑素材都已经用尽了，而且任何人都很难做到一分为二地以全新的眼光来审视这部影片。



胡安·卡洛斯和他妻子的真人纸板。《英格丽·贝坦库绑架事件》。照片由安娜·玛丽亚·加西亚拍摄，本片制作者提供。

也存在这样的情况，你计划聘请一位演员或其他知名人士来为影片配解说（如彼德·考约特为影片《恩诺：屋内的聪明人》配音，摩根·弗里曼为影片《帝企鹅日记》配音），那么只有到摄制阶段后期你才能得到由谁来为影片配音的准确信息。这时就需要你精调解说词，某种程度上，还要依据配音者的独特声音或身份为其量身定做解说词。

13.5　为画面撰写解说词

摄影机摇过一张泛黄的老照片，照片上有一辆四轮马车行驶在尘土飞扬的路上。旁边，一位老农夫站在那里看着车队经过。最后镜头落在一个手

绘的路标上，该路标恰好立在最后一辆车的后面，上面写着：加利福尼亚或破产（California or Bust）。如果你正在银幕上观看这组镜头，那么下面哪句解说词你会觉得更有用？

- 马车队行驶在尘土飞扬的路上。
- 8月4日，他们出发了：4个男人、5个女人、8个孩子，下定决心要去找金子。

哪句解说赋予了这张照片生命力，哪句只是描述了显而易见的事情？解说词应该为画面增加信息，而不单是简单地描述画面。最重要的是，解说词应该起到推动故事情节发展的作用。

接下来这个例子是一群刚步入社会的大学生的故事。一个实拍的私宅中的室内场景：一群年轻姑娘正在享用丰盛的晚餐。其中一个穿着昂贵得体的套装，端了一盘烤火鸡放在餐桌上。下面哪个解说更有用呢？

- 唐娜是这群人中最活泼的一个，同时也最追求时尚。
- 唐娜，以优异的成绩毕业于哈佛大学法学院，梦想着能在广告界有一番作为。

显然，你会回答说选哪个取决于观众想知道些什么。通过观看这个场景的画面，我们很清楚地看到唐娜性格很活泼，穿着入时。但仅借助外表，我们无法知道她毕业于哈佛大学法学院，后面的解说对这个信息进行了补充。

下面的方法能营造出一种张力，有时候人们会采用它。

- 唐娜，作为聚会组织者，很快就会意识到她的人生会发生完全料想不到的巨变。

准确地说，这条解说词补充了什么信息呢？你是不是已经急不可待地想要知道唐娜的生活将要发生什么样的变化？但这种方法是不可取的，因为它试图有意地制造张力，但这仅仅是解说词而已。张力应该来自于故事而非解说者的暗示。

你是要为画面撰写解说词，而决不能使解说词与画面背道而驰。人们经常犯的一个通病是：解说词会在一定程度上将影片引向一个方向，而事实上

影像本身却向另一个方向发展。有这样一个例子，一群主管坐在一张桌子旁谈论着什么。这时的解说是："董事会决定聘任一位顾问，简·约翰逊。"这时镜头切到一位正在说话的女性身上。你是不是会想她就是简·约翰逊呢？如果不是，那你就需要花点时间重新整理思路，如果她不是约翰逊，那她会是谁呢？而这时你已经错过了这个人的一部分谈话了。

如果镜头切到的这位女人是董事会的一员，而她此刻正在向大家解释董事会为什么要聘请简·约翰逊做顾问，那么剪辑就是没有问题的，是解说词错位了。尝试一下另一种方法，还是一群主管围桌而谈，而解说词是："董事会决定聘用一名顾问。"这时镜头切到董事会那位女人的身上，她解释说："我们正在努力筹划实施这件事，而且……"这样微调一下，虽然和前一种方法相比区别很小，但却是非常重要的。

解说词应该与画面紧密契合，相辅相成地构建影片故事的讲述。解说词要能够精准地表述画面。有时候视觉影像纪录上的不足会让纪录片制作者感到很棘手。举个例子说，你的故事讲述的是一对男女于俄亥俄州的一个 USO[①] 舞会上相识，而这一夜之后男人就出发奔赴二战战场。5 年之后，男人从战场归来，和那个女人结婚，并生了一个孩子。他们只有在那场舞会 5 年之后的照片，而并没有镜头记录下那个特殊的 USO 舞会，甚至举办这个舞会的俱乐部。这时你能否使用在不同州不同年份拍摄的另一个 USO 舞会的镜头呢？

答案是肯定的，但要注意的是解说词应该避免给观众以错误的印象，即观众正在看到的这个 USO 舞会的镜头表现的正是当年男女主人公相会的真实场景。如果剪辑师将两年后在另一个州拍摄的一组 USO 舞会镜头剪辑进去，解说词是："1942 年 2 月 2 日，在俄亥俄州首府哥伦布的一个 USO 舞会上，蒂姆邂逅了他梦寐以求的女孩。"看到这里，观众会想："哦，这简直太神奇了，竟然有摄制人员在那时就捕捉到了这个浪漫的邂逅。"我认为这句解说词夸大了影像的可信度，如果观众觉得在那个城市的当晚不可能有那场 USO 舞会，他们就会把关于这一场景的所有镜头都看成是一种滥竽充数。那么从这一刻起，这组镜头作为文献资料的价值就大打折扣了，相应的，

[①] 联合服务组织的休闲俱乐部，该俱乐部提供很多的服务，包括跳舞、电影、现场娱乐，以及适合谈天、写信，或者寻求宗教慰藉的安静场所等等。——译者注

其他资料也就理所当然地令人难以置信了。

还有另一种办法：使用同样一个场景，同样一组镜头，但加大解说词的容量。你不妨如此解说："USO 舞会在全美的体育馆、医院、餐馆以及俱乐部举行。就是在这样一场舞会上，蒂姆邂逅了他梦寐以求的女孩。"这段解说词没有紧密地和某个特定的画面相联系，而且同时还提供了一个相当有价值的提示，提醒观众两位主人公就是在这样的时间和环境中邂逅的。这样一来，这组镜头就不再是滥竽充数了，而是成了对一个时代的描述。

针对画面撰写解说词的另一层含义是要求解说词与画面内容配合得天衣无缝。看下面的这个例子：某部影片拍摄了环法自行车赛的一个参赛团队，影片中有一段是介绍美国选手拉尔夫·马丁内斯的。与解说相配的这组画面是这样：清晨，选手们在一个村庄的广场上集合，他们喝着咖啡或果汁，吃着馅饼，为即将开始的比赛做准备。这个特定的镜头从一个羊角面包的特写开始，镜头逐渐拉大，一只带着赛车手套的手拿起了面包和馅饼，镜头顺着羊角面包移动的方向推近到一名骑车者的嘴上，接着镜头拉开，是一个年轻人（拉尔夫）倚坐在自行车上，喝着咖啡，同其他队友谈笑风生。下面是几组解说词及分析：

- "拉尔夫·马丁内斯和他的美国队友们的一天从馅饼和咖啡开始。"这样的解说词是画蛇添足，馅饼和咖啡不是明摆着的吗，我们自己也能看到，无需对此进行说明。
- "拉尔夫·马丁内斯已经为他的第三次比赛做好了准备，他将与美国队友们一起出发。"这句解说词的效果也不好，因为"拉尔夫·马丁内斯"这几个字很快就读过去了，没准儿那一刻我们看到的会是羊角面包上的一大滴酱，而不是拉尔夫·马丁内斯的脸。解说词要能粗略地反映画面的内容，当镜头落在拉尔夫的身上时候解说词也应该跟上。
- "同美国队一起出征的是拉尔夫·马丁内斯，这是他第三次参加这一赛事。"虽说很准在解说词与画面还没有合成在一起之前做出判断，但这个解说词应该是不错的。注意，解说词无需提到"团队"，因为观众自己能猜测出来，另外也无需说"环法"之类的，解说词的语言要尽可能的简洁。最好给观众留出一些现场自然声，解说词不该喋喋不休。

为画面撰写解说词是有一定的难度，尤其对于那些反感反复修改的人来说。在影片的剪辑阶段，几乎所有东西都要改动。将一个场景剪掉为另一个场景腾出时间，或是将某个没有获得使用权的资料镜头替换掉，你也可能需要把影片后半段的一组镜头提至前半段，因此需要进行各种不同的调整。在对剧本进行锁定的整合过程中，解说词就是一个移动的靶子，必须不断地进行修改。在进行了充分的修改之后，剪辑师或制作团队里的其他人会录制一版新的解说，将其与画面进行匹配。接着你会发现仍有地方不尽如人意，还需要修改。然而最后，剧本将被锁定，画面也随之锁定，这时解说词才会最后敲定。

13.6　解说词的口语化

撰写解说词时要有意地使其口语化，因为解说词是需要说出来的，具体到每一个字都是如此。重要的话要在句子中或段落中标识出来。句子要短小精悍，并以主动语态书写，以确保短语不会在观众接受的过程中产生歧义，如："马克离开了菲利普。在那个房子的下面一层，有一只臭鼬待着。"这段解说词读出来时的意思是清楚的。但观众听的时候就会想，是不是马克把菲利普留在了房子的下面一层，而那只臭鼬会不会出其不意地袭击马克呢？或者："遗骸被移送到当地的人类学实验室。在那儿，他们相信史密斯博士会提供重要的信息。"是这些遗骸相信他们会从史密斯博士那里获得什么信息吗？

同时解说词还要避免使用绕口令和引号，比如解说词说："埃莉诺是说了'对不起'，但没有人相信她。"这句解说词加了引号，观众却根本听不出其中的讽刺意味。从纸上看，读者很容易明白埃莉诺做了道歉，但却被人认为是虚情假意。而对听众来说，这句话听起来就像是解说者认为埃莉诺真的深表歉意，但没有人愿意相信她。这个差异看似很小但却非常重要。（出于同样的原因，撰写解说词时要警惕同音但不同意的词语，并注意连词的使用，比如 shouldn't〔不应该〕可能会被误听为 should〔应该〕。）

解决这个问题的方法很简单。把解说词大声地朗读出来，甚至在写的时

候就能这样做。这样很容易听出解说词的节奏韵律，觉察到哪里需要加强的词没有被强化，清楚了哪些词不容易发音，哪些词冗余。然后对照着画面一遍又一遍地朗读，你可以按照以下方法去做，无妨几种方法都试试。你可以对着画面快速朗读，虽然很难同时兼顾到屏幕和解说词脚本。你也可以请别人帮忙，在他朗读解说词的时候，你就观看画面。如果时间允许，最有效的方法就是让摄制组的人员录制一版临时的解说版，并将其编辑进影片中以便观看其效果。

如果你是影片最终的解说员，你就需要在某一时间完成实际画外音的录制。皮尔·萨利说："解说词的配音很难把握，往往不是过于严肃就跟新闻广播员似的，就是过于放松像在接受访谈似的。它需要一种独特的语调，而要做到这一点需要付出巨大的努力。"在观看纪录片的时候，请注意一下解说员的语调。摩根·斯伯利克以积极向上的语调为影片《超码的我》进行解说；而阿尔·戈尔在影片《绝望的真相》中，用了两种截然不同的语调进行解说：一种语调是很公众化的声音，用以讲述气候的变化；另一种语调则是相当私人的、亲密的语气，谈他自己的生活与家庭。聘用演员为影片录制画外音时，要力争做到语调清晰和感情中立。

13.7 解说词撰写指南

重新运用语法规则

同撰写提案一样，解说词的撰写也必须合乎语法规范。纪录片解说词中常见的语法问题如下：

- **修饰语不恰当或修饰语错位。**如："酩酊大醉，警察盯着站在窗台上的罗德尼。"是罗德尼喝醉了而不是警察喝醉了，所以应该做如下改动："罗德尼喝得酩酊大醉。他站在窗台上，警察们盯着他的一举一动。"但如果把段解说词配上画面会是什么效果呢？或者观众先看到的是警察，然后才是罗德尼呢？你应该看着画面揭示出以下信息："警察

盯着站在窗台上晃来晃去的已经喝得酩酊大醉的罗德尼。”

• **分词不恰当。**这类问题经常出现在有几个谓语，但没有插入主语的句子中。如：“最近失业了，找工作是他目前的首要任务。”可以改为：“因为最近失业了，因此找工作成了他的首要任务。”或：“他最近失业了，所以找工作成了首要任务。”

• **代词使用混淆。**如：“在她 6 岁那年，她心爱的马儿玉玉死掉了。”是这匹马 6 岁么？还是我们所讨论的那个“她”？一个简单的解决方法是：“在詹妮弗 6 岁那年，她心爱的马儿玉玉死掉了。”

• **缺失并联形式。**要尽量避免这样的表述：“4 个男人在得克萨斯，3 个在俄亥俄，1 个在旧金山。”这里提到 3 个州和 1 个城市。你可以选用 3 个城市或 3 个州组成平行结构。即使有 8 个城市需要在这里提到，你也能如下清晰地表述出来：“4 人在得克萨斯，3 人在俄亥俄，1 人在加利福尼亚。”这里举一个反面的例子：“*He liked running, fishing, and to build model airplanes*（他喜欢跑步、钓鱼和去制作航模）。”恰当的表达是：“*He liked running, fishing, and building model airplanes*（他喜欢跑步、钓鱼和制作航模）。”

• **fewer 和 less 的滥用。**fewer 一词是用来修饰可数名词的，比如学生：“*There were fewer students this year than last*（今年的学生人数较去年少）。”而 less 则用来修饰数量或大小不可量的词语：“*There's less support for the new tax law*（对于新税法的支持较少）。”

• **词语的不正确使用。**since 可以作为时间的量度：“*Since the 1980s*（自 *20* 世纪 *80* 年代以来）”；也可用来表述原因：“*Since no one bothered to show up, the meeting was canceled*（既然没有人露面，会议只能取消了）。”as 和 like——通常来讲 as 指两者的相似之处，比如：“*She dances as if moved by the wind*（她舞动的身体犹如被风吹动一样）。”而 like 则指名词的相同之处，如：“*He hopes to pass regulations here like those already being enforced in Cleveland*（他希望这个地方通过的规则与克利夫兰市已经实施的规则一样）。”and 和 but 两者都可用作连词。and 用来修饰分量相当、意义相仿的分句，如：“*The students staged a local sit-in on Saturday, and on Monday they attended a city-wide rally*（这些学生周六参加了当地的静坐，周一参加了全城示威游行）。”相比之下，but 可以用来强调

不同或比较。如:"*The students staged a local sit-in on Saturday, but on Monday they attended a city-wide rally*(这些学生在周六参加了当地的静坐,但在周一的时候,他们又参与了全城的示威游行)。"这里暗示了示威游行在故事中所占的分量较重。

- **无推理关系。**无推理关系指的是接连出现的观点或表述之间不存在逻辑关系。如:"调查人员召集了一队法医让他们尽快查出遇害者的死亡时间,从而将凶手绳之于法。"在这里死亡时间与将凶手绳之于法之间不存在任何关联。

常见错误不止上述这些。你也可以阅读以下文风非常好的书籍:小威廉姆·斯特伦克(William Strunk Jr.)的《风格的要素》(*The Elements of Style*)、诺姆·戈德斯坦(Norm Goldstein)主编的《美联社样书及诽谤手册》(*The Associated Press Stylebook and Libel Manual*)、阿伦·M·西格尔(Allan M. Siegal)和威廉·G·康诺利(William G. Connolly)合著的《纽约时报风格与惯用词手册》(*The New York Times Manual of Style and Usage*)。除此之外,你也可以请你的制作团队里通晓语法、谙熟规则的同事在解说词最后定稿之前帮你检查修改。

利用观众的期待

解说词需要跟着故事弧走却不能引导故事弧。在影片开场,前几分钟,你需要设置一些问题来推动故事情节的发展。接着你会猜测观众的需求,靠直觉埋藏下信息的种子,时机要把握得刚刚好,最好是观众的大脑中刚刚闪现质疑或不解的时候。回想你在观看一部好影片的时候一定有过类似经历。影片开始不久,你会不自觉地对朋友说:"我不明白。我觉得她不会竞选州长成功的。"几秒之后解说词会回答你的问题:"正是选举法中的一个漏洞成就了她的这次竞选。"

避免刻板印象

写解说词时要尽量使用中性化的语言(如 firefighter 而非 fireman; police

officer 而非 policeman)。这样做的原因主要两个:一是这样做能更加准确地表现我们所处的世界,二是这样做能够得到不同背景的观众的认可。

要避免刻板印象还意味着写解说词时要小心使用"代码"词语(比如你在想说白人或中产阶级的时候要使用"suburban"这一词),需要格外注意字里行间从刻板印象出发的评论性语言,如:"她已近 40 岁了,但依然风韵犹存。"这是从谁的视角发出的评论?"近 40 岁"暗示着这是一个令人难以置信的大岁数,而"但"字则彻底暴露了制作团队的观点——他们之中没有人相信一个超过 25 岁的女人值得别人回头看第二眼。刻板印象在纪录片解说词中是没有生存空间的,如"寡言者"、"花瓶"、"小老太太"、"这里不是你祖母的杂货店"。岳母们开公司掌管国家,古怪的老头子们设置对外政策或抢劫银行,这些都不可能出现在纪录片的解说词中。

避免时代错误

从影片故事中的视角进行解说的时候,要注意把握视角的局限性,即要尊重故事中人物的视点及其所受的限制而不要超越其视角,包括时间和空间上的限制。探索频道播映的动画系列片《恐龙纪元》(*When Dinosaurs Roamded*)在这一点上略有不足。解说员约翰·古德曼以片中一只恐龙的视角来解说,当时他正打量着眼前一只新来的巨兽,说:"这只猛禽从来没有见过这样一只恐龙,它是食肉动物吗?或者只是猎物?世界上没有其他生物会长成这种样子,一半像火鸡,一半又像个大腹便便的熊。这肯定是只危险的怪物。"这段解说以恐龙的视角将两种生物进行了比较,在恐龙眼中这只动物是完全陌生的,因为恐龙自己也没有活几百万年。对观众来讲,这种比较还是颇有价值的,但用在这里却将观众引向故事之外。如果要使用这个比较,制作者应该跳出恐龙的视点,让观众明白时间推移上发生的跳跃,即便是简短的交代。上述例子可改为:"这只猛禽从来没有见过一只这样的恐龙。现在,科学家们推测这种动物的样子可能介于带毛的火鸡与大肚子熊之间。但对于眼前的这只猛禽来讲,这种动物看起来模样怪怪的,像只危险的怪物。"

同时也要注意,在谈论过去的时候,不要套用 21 世纪的价值观、论断或知识。下面引用的这个有趣的例子,来自著名的历史学家西蒙·斯伽马在其著作

《英国史》(*A History of Britain*)中对亨利·安茹(Anjou,也就是后来的亨利二世,被认为是英国历史上最为活跃的国王)与他的“吉尼维尔”(Guinevere)——即阿基坦[①]的埃莉诺(Eleanor)令人惊叹的描写。

> 这两个人的结合实际上是场赌博。他当时19岁,而她已近30岁。他初出茅庐乳臭未干,而她则深谙世道处变不惊。1152年这一天,亨利发现自己置身于圣坛前,站在一位年长于自己的女人面前。她是个深色眼睛的优雅女人。她的能言善辩、有主见、爱开玩笑令人不安,在她身上根本看不到深宫中可怜人儿的影子。人们倾向于认为埃莉诺透过亨利矮胖的桶状身材,看到的并不是一个像寻常封建领主一般目中无人的蠢蛋,而是他迷人的个性。

接下来让我们来分析一下以上段落的叙述视角:

- 段落中两次提到埃莉诺的年龄,暗示了这一观点在850年后的今天在人们心中所占的份量和当年是一样的。需要就这一点进行进一步的核实。
- “她的能言善辩令人不安”,她令谁不安呢?她面临的是怎样的文化以及政治环境呢?我们不得不相信作者沙马所言:在那个年代,如果一个女人很有权势,又长了一副好头脑,还能够表达自己的想法,这是件不正常的事。但这里却没有给出相应的语境。
- “根本看不到深宫中可怜人儿的影子”暗示着新郎的视点,而这事实上是解说者自己的想法。在影片早些时候,作者已经提到:“这是一个骑士的时代,亚瑟王[②](Arthur)与卡米洛(Camelot)的神话的巅峰时期。”并补充说:“亨利的父母也有意把他培养成下一个亚瑟王。要实现这个目标就必须为亨利找到一个吉尼维尔。”可能亨利自己根本没有把他的王后同

---

① 阿基坦,法国西南部一个历史地区,位于比利牛斯山和加隆河之间,1137年阿基坦的埃莉诺与国王路易斯七世结婚之后阿基坦公国加入法国,但当她再嫁英国亨利二世后,其归属权便受到争议。——译者注

② 亚瑟王,英格兰传说中的国王,圆桌骑士团的首领,一位近乎神话般的传奇人物。中世纪作家,特别是法国作家,对亚瑟王的出生、他的骑士们的奇遇,以及他的骑士兰斯洛特与亚瑟的王后吉尼维尔的三角恋情关系都有不同的描述。——译者注

吉尼维尔做比较，但影片表明了至少作者是持有这一观点的。

- “人们倾向于认为……”进一步表明这个观点是解说者的视点。实际上作者沙马想借此说明的是，埃莉诺不仅看到了表象。是不是眼前这个人就是埃莉诺心中的理想夫婿呢？如果是的话，单靠解说词也很难说明。

这段解说词的确快速地推动了故事的发展，使人物变得栩栩如生。但依我看来，作者斯伽马只是侥幸成功，而这得益于他相当高的专业技能。他很巧妙地运用了一些颇具现代色彩的观点。但这是需要谨慎操作的，这有点像那些“请勿在家中尝试，如果你一定要尝试，那么请在专家的指导下完成”的味道。否则，你就很容易出错，错把 21 世纪的价值观强加在过去对于生活、工作、性别角色、阶级、种族等的观点之上。

限制每段解说中的想法

纪录片的解说词只需传达故事的要点以让观众的思维转到接下来的同步画面即可。如果扯得太远或是提供的信息点过多，观众对信息的理解就会发生混乱，精力就会被分散，以至于看不懂接下来的内容。下面节选了《不是一个韵律的时代》(*Not a Rhyme Time*，该影片是《我就是世界》系列片中的一集)中的一段解说：“1967 年春天，埃米·巴拉卡计划在田纳西首府纳什维尔的菲斯克大学举办的黑人作家大会上发言。格温多琳·布鲁克也将出席大会。”

影片的张力来自于(我们已知的事实)：巴拉卡是新学校、黑人文艺运动的代表，布鲁克则是位普利策奖得主，她出版了大量主流作品，代表着当权人物。两人的交锋无疑会引发布鲁克的观念发生变化，而这正是影片故事的重点。

下面我们看一下如果旁白扯得太远会出现怎样的情况。1967 年春天，埃米·巴拉卡计划在田纳西首府纳什维尔的菲斯克大学举办的黑人作家大会上发言。格温多琳·布鲁克也将同时出席。布鲁克将在会上朗读自己的诗歌《林肯·维斯特的生活》(*The Life of Lincoln West*)。如果这样解说的话，观众的注意力就会从对布鲁克与巴拉克相遇的期待上转移到这首诗上。

预告重要信息

美国独立战争中,美军与英军预计要作战到1776年7月。战争爆发时,美军们就得知他们将在12月31日退伍。因此你不要在影片进行到12月31日时才告知观众这一信息。要在影片进行到7月份,观众还没有想到这一点的时候就将这一信息告知他们,然后在9月份战事进入僵持阶段的时候再提醒观众一次。这样当冬天到来的时候,观众们心里的想法就会和当时的华盛顿将军一样,明白部队现在已经很疲乏而且意志消沉,只能让他们退伍。

了解解说词和同期声资料在影片中的不同作用

纪录片制作者通常要么只用人物话语来衔接影片中的不同段落却不懂得用解说词进行更好的表达,要么相反。有时候会出现这种情况:影片拍摄得很差,每个人都在泛泛而谈,大家的观点几乎没有什么区别,这时最好能采用解说来加以区分。

理想的状态是,拍摄受访者的一些镜头,包括他们的专业知识、个人经历以及看问题的角度,用这些信息来推动故事的发展。某种程度上,比起使用解说词来说,这些信息更有价值,当然也更具权威性。让影片中的人物去传达仅用解说词就可以传达的信息,这样做实在是种浪费。相反,如果解说词替代了大多数的人物话语和他们所说的内容,那么影片就可能会失去灵魂与血肉。即使是很反感影片中的人物大量说话的观众,也会更愿意听到人物自己发出的声音而不是旁白。

那么除了经过制作者调查的纪录片之外,至少,解说词在一定程度上推动了影片情节的发展,但总的来说,它不是反驳受访者观点的最好办法。例如有时影片中的人物一边说"没有人知道这些文件",一边却被一个无形的声音打断:"没有人知道?不见得吧……"那么怎样在银幕上反驳别人呢?你需要找到另一位受访者,让他提出反证,或者拍摄一些包含了证据的场景来反驳受访者的观点。尽量让人物、事实、故事本身来说话,相信观众可以通过这些事实对真相作出判断。

解说词用语尽量简洁、明确

影片的放映时长是一种非常宝贵的商品，因此解说词要尽可能的简洁。不要将宝贵的时间浪费在用来充数的解说词上。如影片《萨利纳斯》(*Salinas*)中的一段解说词："这个小镇上居住的尽是工人，怎么看都不像是个会发生谋杀案的地方。但在 1998 年 1 月 14 日这天，某个房子的主人在家中发现了一些东西，从而彻底改变了对这个小镇的印象。"很快经过核实发现，在房主发现这些东西——房子下面一具烧焦的尸体前的 20 年间，萨利纳这个拥有 12 万 3 千人口的城市里，共有 218 人被害，其中 1997 年一年就有 18 人被杀。解说词在这里为影片故事注入了很多情感，但却是没有多大用处也欠准确的。

我们觉察到商业电视台中常常出现这种夸大的情感，这往往导致解说词不够严谨准确。"在密歇根的乡村里，一项关于失踪男人的调查以冷血谋杀案的结果告终。"而事实并非如此。如果"调查以冷血谋杀案的结果告终"，那么参与调查的某个人可能已经遭遇了不测。事情的真相实际上是，一桩失踪人口案暴露了一起谋杀案——在调查失踪的男人时发现了一具尸体。为什么不这样说呢？

用词简洁还有另一层意思，就是要选择最恰当的词来表达你的意思，要注意其中的细微差别。那位少年是直接横穿过房间还是溜达过去的呢？首席执行官是不是说他那里还没有第三季度的数据，或者他承认了这一事实？那位世界领袖是进行了激情澎湃的演讲还是长篇大论的攻击性演说？一个国家的首都是被解放还是沦陷？那场火灾是消防队员所说的特大火灾还是仅是一起寻常火灾而已？解说词的选择需要仔细推敲，切记你要表达的意思不仅要是最令人激动的，而且要是最准确的。

沿着这条思路，你还要注意尽量避免使用别人的口号，不论你同意与否。譬如，你可以用"人们或支持或反对堕胎"这样的句式来表述，而不要用"反对人工流产合法化"和"支持人工流产合法化"这两个句式来表达。

运用故事细节

影片中，一个被放置得恰到好处的细节能够传达数量惊人的故事信

息。人们如果对阿拉巴马州的塞尔玛市在选民注册参与竞选的要求上心存疑惑的话，那么同样也会有很多人不明白《美国民权运动史》中这一事实："达拉斯县城有超过半数的居民是黑人，其中只有不到1%的人被注册为可以投票。"在画面信息不够充分的情况下，细节可以用做背景。就像在系列片《美国内战史》中那样："谢尔曼踏上了征程。6万2千名身着蓝色制服的人列成两个纵队出发了。军队的补给列车绵延25英里。一个奴隶望着这支经过的队伍，他非常想知道是否有人被留在了北方。"而且，细节可以表现语气和智慧，正如导演珍妮·乔丹在影片《麻烦的溪流：中西部纪事》中的一句解说词："就像许多家庭所面临的危机一样，我们立即停止了对这个问题的讨论。"

在语境中融入信息

解说词需要推动故事情节的发展，这里的意思是，解说词不应仅仅告知事实，同时也要表明解说与所讲述的故事之间有什么联系。"俱乐部里的390人正争先恐后地逃向出口处"，这句话很有意思，但问题是我们无法知道这390人是多还是少。如果这个俱乐部是麦迪逊广场花园，那么这390人只能算是一小撮。相反，如果"390人几乎是俱乐部规定可容纳人数的两倍——他们正争先恐后地逃向出口处"，那问题就不一样了，这不仅违背了法律同时也意味着灾难即将发生。在语境中融入信息的方法同样适用于对影片动机的处理，如"市长在深夜召开了这次会议"这句解说词可能并不比"因为希望避开媒体，市长在深夜召开了这次会议"更能推动故事情节，但解说词所描述的动机必须是经过核实的事实。切忌在解说词中猜度别人是怎样想或怎样感受的，除非你在解说词中表明了这只是推测，如"或许她已经不再在意是否有他的消息了，这也许就是她那晚上车的原因"。

如果解说词要表达重要的数据，尽量以比较的方式提出来而不要单单给出一些具体的数字。如"这只恐龙从头到尾有半个足球场那么长"。使用比较和设置语境的方法在讨论过去的数据时非常有用。影片制作者经常会用诸如1905年"他每天才赚5美元"来表现一个人受剥削的程度，却未曾意识到在那个年代里5美元意味着什么，能买到什么，这一收入与当时其他人的

收入相比又如何。

补充这样的语境的时候，要时刻注意建构故事情节，要时不时地（而不是不断地）提醒观众：影片的关键点是什么？我们已经知道了哪些信息？我们对故事的期待是什么？“委员会将在 9 点 30 分停止听证会。从那一刻起，他们的投票将决定这一地区学校体系的未来。”在解说词往前推进故事发展的同时也要注意提供一些关于结局的细微的线索，如：“他把所有的东西都赌上了，接着他输掉了一切。随着的队伍步履蹒跚向北跋涉……”

不拖沓

像故事本身一样，解说词也要往前推进。令人吃惊的是经常出现解说词一遍又一遍地重复同样的信息的情况，还特别提醒观众这是第一次看到，或是很危险的，或没人有知道接下来要发生什么。如果你已告诉观众这是一支未经过训练和测试的特殊部队，那么就不要再重复了，要随着故事的推进构建解说词。

不要落下名字

值得在解说词中提到的人，也就值得明确其身份。当一个人的名字第一次在解说词中出现的时候，你就要让观众了解他是谁，即使你认为观众决不会孤陋寡闻到不知其人的地步。无需做太过细节的介绍，只需提醒一下那些已经知道的人，告知一下对此情况不甚了解人，比如“著名作曲家李奥纳多·伯恩斯坦(Leonard Bernstein)曾经说……”，或者“他的表演镜头是由摄影师戈丹·帕克斯（Gordon Parks）拍摄的”。

还有，在撰写解说词时要试着提前估计哪些词语观众可能不熟悉(又不能用观众更熟悉的词语替代)，无论是由解说员配音，还是由影片中的某个受访者或其他人物配音，只要一个词语的意思在上下文中不清楚，就需要凸显它。譬如你要在银幕上呈现一些历史上著名的文物，包括一张购买护航舰的账单，你可以这样凸显它：“那天，将军下了这张购买一艘新军舰的订单，因为那艘旧的已经不适合作战了。”

按照升序或降序排列

要让你的解说词切中要害，重拳出击，就必须要直截了当。请看下面这段摘自系列片《自由！美国革命》的解说词，这段解说词描述了英军在1776年进攻纽约的情形："30000名士兵、10000名海军、300艘物资船、30艘战舰、1200架大炮，这是英军在20世纪发动的最大的一次海上进攻。这段解说词精彩的地方是它没有按照数字大小排序，而是按照火力从弱到强的顺序排序。实际上，这些数字表面上呈现递减的趋势——从30000名（士兵）到一次（进攻），但从士兵到物资船再到战舰从力量上呈现出一个递增的过程，这样便跳出了按年代排序的陈规，用非常简洁的一句话向观众传达了英军将要对美国这一刚刚独立的国家发动进攻的信息。这段解说词非常具有戏剧效果。

采用主动语态

撰写解说词时要尽可能地采用主动语态。比如："这项在校园里投放可口可乐广告的决议已被通过。"这项决定是谁做出的？又是怎样通过的呢？如果换成主动语态来表达就是："学校委员会以4：1的投票结果通过了这项在校园内投放可口可乐广告的决议。"（当然，如果我们在画面上看到了学校委员会通过决议的场景：4人举手同意，1人不同意，那么显然就没有必要这样说了。但是，如果我们看到的画面是学校走廊上摆放着一排自动苏打饮料售货机，那么就有必要用上述解说词来补充画面说明了。）

学会对相似事物进行区分

解说词在帮助观众理解系列战事、复杂的医疗事件或政治集会等方面能够起到非常重要的作用。但既然你已经精心拍摄了一系列彼此相关的事件，而同一件事又不止包括了3到4个例子，那么你的解说词只需尽可能简洁地对其进行说明或是增加一点细节。如："比尔的膝盖手术仅仅改善了他膝盖的灵活性，现在菲什曼医生要给他增加软骨组织……"

减少数学计算

如果解说词这样说:“她生于 1934 年,她在 18 岁那年遇到了马克。”看到这里时观众的思路会不自觉地被分散，他们会在头脑中计算她遇见马克是在哪一年(1952 年),这样观众又会暂时脱离故事情节,从而影响了他们对影片的观看。无论是利润、年龄还是过去的时间,最好都以某种直接的方式告知观众,尽量避免让观众去做这些计算。这种计算不仅不会把观众带入故事之中,反而会分散他们的注意力,影响他们对影片的理解。

避免夸大其词

不论是具有传奇色彩的故事,还是令人发指的事件,抑或十分阴险邪恶的人,你都应该在展现这些故事、事件、人物的时候自然地印证其中的事实。最廉价和最糟糕的方法是解说词竭力采用大量的形容词和夸张的表达来达到煽情的效果。坦白地说,当解说者变得像个情绪过于激动的推销员时,观众必定会起疑心。如果影片故事真的好,那么酒香不怕巷子深,你也无需夸大其词。

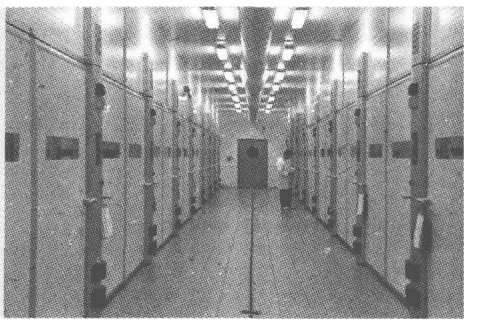
适时而止

要为影片中停止解说的那一刻做好准备。如果剧情讲述的是滑铁卢战役,或一个抢救生命的手术,抑或一个全国性的排球锦标赛,解说词把观众引到一个恰当的位置后就需停下来。观众需要从话语中跳出来喘息一下,他们需要一点时间来感受影片中那些幽默、悲痛或恐惧的时刻。你要提前预测这些时刻,并将其纳入故事之中。这种时刻可以是片刻的沉默,或一段音乐,也可以只是一个动作及其发出的同步声。的确,当影片提供的信息过于复杂时,则需要给观众留下揣摩的时间,如果某段内容很有趣,则需要给观众留出发笑的时间。

Chapter 14

讲故事的技巧：审核一览表

STORYTELLING: A CHECKLIST



下面是一张在影片制作的每个阶段都要提出的问题的列表，这些问题在影片剪辑接近尾声的时候更需要注意。

- 假如让你在自己摄制的影片、最新的情景喜剧和独立制作的虚构片中做出选择，你会选择哪一个？你是否讲述了一个富有感染力而充满戏剧性的故事？这个故事是否值得观众一看？
- 你的影片是否能通过在银幕上逐渐展开的故事来吸引观众？而不是自始至终都在对着观众干巴巴地讲话？
- 影片中是否贯穿了有意思的问题及其答案？是否穿插了神秘、狂喜、悬念？
- 影片是否提供了新的信息或不寻常的观点？还是仅仅将已经老掉牙的没有任何新意的材料重新排列了一下？
- 你是否在影片故事中为观众打下了基础，从而使观众能够预测故事的下一步发展，而在故事发生突转时，观众又会吃惊不已？
- 你是否驾驭着影片、掌控着影片的情感高潮和思维高潮？是否给观众创造了发现的时刻，在他们的看法被认可或被否定之前作出了自己的判断？
- 如果影片涉及到背景故事，那么你是否已经为故事的展开设置

好了动机，让观众有兴趣观看下去？

- 如果影片的主题过于复杂或技术化，那么你是否为故事的展开设置好了动机，让观众有兴趣观看下去？
- 你是否认真地为影片“挑选人物”？他们容易管理，并且展现了问题的复杂性而不是走极端？或者你想表现的就是极端的一面，那么你是否有在前后语境中交代清楚？
- 是否每个人物个性角色都很突出，并在整个影片故事中发挥了不同的作用？或者要表现他们的共性？
- 影片开场讲到的故事，在结束时是否水落石出？你能否用一两句话概括这部影片的故事？
- 这部影片是否看起来就像“另外一部纪录片”？还是一部让观众在看完之后会奔走相告的影片？

第四部分

关于纪录片故事的访谈

《我们每日的面包》(*Our Daily Bread*, 2005)

第十五章　斯蒂文·阿舍和珍妮·乔丹

第十六章　维多利亚·布鲁斯和卡琳·海斯

第十七章　李克·伯恩斯

第十八章　乔恩·艾尔斯

第十九章　尼库拉斯·弗雷泽

第二十章　苏珊·弗霍姆克

第二十一章　山姆·波拉德

第二十二章　肯恩·拉宾

第二十三章　皮尔·萨利

第二十四章　奥孔克·乌布

很多纪录片制作者包括本书已访问过的几位都是涉猎广泛、曾用多种电影风格进行过创作的人物。因此很难界定他们谁更专精于哪一种纪录片故事叙述的类型。鉴于此,这部分是按照后面的谈话顺序编写的。下面是对接下来的几章谈话的简要介绍。

斯蒂文·阿舍和珍妮·乔丹(马萨诸塞州),采访了他们合作拍摄的两部长篇纪录片:《麻烦的溪流》和《时光如水》,他们将这两部作品描述为"非虚构小说"。

维多利亚·布鲁斯和卡琳·海斯(马里兰州和纽约市),采访了他们第一次合作的影片——长篇纪录片《英格丽·贝坦库绑架事件》,该片由 HBO 旗下的 Cinemax 播映。

李克·伯恩斯(纽约市),长于拍摄鸿篇巨制的历史纪录片的知名导演,擅长运用文献档案资料,本文就他的摄制经历进行了采访。

乔恩·艾尔斯(加利福尼亚州),拍摄了多种题材的纪录片作品,同时他还是位资深的摄影师。采访的内容从视觉化的讲述方式一直谈到数字影像技术的陷阱及其可能性。

尼克·弗雷泽(或尼古拉斯·弗雷泽,英格兰),《乡村故事》的责任编辑,《乡村故事》是一家隶属于 BBC 的国际纪录片制作机构。

苏珊·弗霍姆克(纽约市),我们讨论了她非常著名的以真实电影手法摄制的作品,即获得奥斯卡提名的《拉利一家》。

山姆·波拉德(纽约市),作为纪录片制作者他曾担任过不同的工作。而我们的谈话花了大量篇幅在他与斯派克·李合作的两部纪录片的创作经历上。这两部纪录片是《四个小女孩》和《决堤之时》,皆为 HBO 摄制。而山姆·波拉德在影片中分别担任剪辑师和联合制片人。

肯恩·拉宾(加利福尼亚州),一名电影制作者和作家。我们主要讨论了他作为国际知名的专家,是如何在纪录片中运用文献资料的。同时也谈到了受纪录片影响的剧情片,诸如《晚安,好运》等影片。

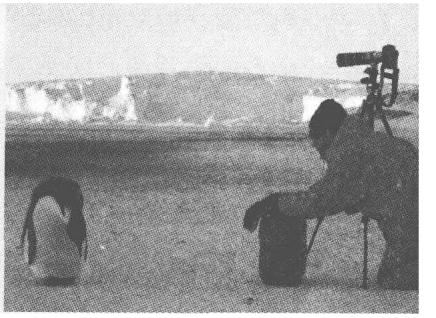
皮尔·萨利(加利福尼亚州),在好莱坞从事剧情长片创作。他在业余时间拍摄了一些纪录片。我们讨论了他的影片《他为何滑雪》,这是一部个性化的、完全由自己筹资的、关于他的已过世的哥哥——极速滑雪运动员汉斯·萨利的纪录片。

奥孔克·乌布(英格兰),是一位出生于尼日利亚的纪录片制作者兼记者。我们不仅讨论了纪录片的摄制,还讨论了纪录片媒介在促进权力下放与个人意识觉醒方面的作用。

Chapter 15

斯蒂文·阿舍和珍妮·乔丹

STEVEN ASCHER AND JEANNE JORDAN



斯蒂文·阿舍和珍妮·乔丹从事纪录片以及故事片的创作已经20多年了。最近,珍妮担任了PBS的系列片《布斯特在农场》(*Postcards from Buster*)的制片人。此前,她还是PBS系列片《前线》中一部《与杰西同奔》(*Running with Josse*)的联合制片人和导演。珍妮剪辑过广受好评的系列纪录片《美国民权运动史》中的两部。她还剪辑过一些剧情片,如《蓝色晚餐》(*Blue Diner*),《柠檬天空》(*Lemon Sky*)和《隐藏的敌人》(*Concealed Enemies*)。

斯蒂文·阿舍的作品已经出现在全世界的网络上,他拍摄过纪录片《生活及其他焦虑》(*Life and Other Anxieties*),剧情片《德尔和阿雷克斯》(*Del and Alex*)。他还著有《电影制作者手册:数字时代的综合指南》(*The Filmmaker's Handbook: A Comprehensive Guide for the Digital Age*)。这是他与埃德·宾克斯(Ed Pincus)合作的一本很好的畅销书,该书第3版于2007年发行。斯蒂文还在麻省理工大学教授电影制作课,他与珍妮也在哈佛大学授课。

这对夫妻搭档已合作完成了几部影片,包括前面提到的两部《麻烦的溪流》和《时光如水》。《麻烦的溪流》是一部剧情类纪录片,故事讲述了乔丹一家为拯救他们的农阿华农场而斗争的经历。该片获得1996年圣丹斯电影节的评委会大奖以及观众最喜爱奖,还获得了一项奥斯卡提名。另一部剧情类纪录片《时光如水》在2006年的圣丹斯电影节上首映。这部影片讲述了杰米

和斯蒂芬的故事，在兄弟中的一个被确诊患有肌萎缩性侧索硬化症之后，两个人的生活从此发生了剧变。我在2003年分别采访了斯蒂文和珍妮，2006年又单独采访了斯蒂文。

《麻烦的溪流》记录了乔丹一家为挽救他们的衣阿华农场而斗争的经历。您是在接到了珍妮的父亲鲁斯的一个电话之后决定拍这部影片的？

斯蒂文：鲁斯当时打电话给我，说这可能是他们最后一年耕种那个农场了。要是我们自称电影人却不去拍摄这部电影，那我们就愧对“电影人”这个称号。我有能力拍摄这样一个故事，又具备拍摄这个故事的先天条件——我觉得能够讲述这个故事对我们两人来说都是一种幸运。而珍妮也能借助这次机会，把她这些年来在餐桌旁对我讲述的她在衣阿华的成长故事和广大观众一同分享。

鲁斯觉得他们已经在农场即将被拍卖的困境中挣扎了一年了。（乔丹家的计划是把农场里的牲畜、设备、个人财产拍卖掉，所得资金用来偿还债务，从而保住这450英亩土地。）我们觉得这一点可能成为叙事链。如果没有这一叙事链来抓住这些问题的话，单靠拍摄农场上日复一日的耕作是很难完成这部影片的。在一年半的时间里，我们先后拍摄了4次。

您打算怎样对这个故事进行视觉化讲述呢？有没有提前撰写大纲或剧本阐述？

斯蒂文：为了筹集资金，我们必须写出一些东西，但这些从来都不是我们真正想要的。像这种纪录片故事，在某种程度上，你需要对事件进行跟踪，而事件本身会对你的拍摄进行提示。但是你也要在心里把握住几个你感兴趣的主题。在这部片子里，农场中的这一年人们要完成很多任务：播种、收获、为拍卖做准备、拍卖。主题也不止一个，至少包括了鲁斯与玛丽·简的婚姻以及生儿育女、珍妮的童年时光。美国中西部或美国乡村的沧桑变化也可作为主题。影片要能够反映这些主题，就需要所拍摄的东西能够表现出这些主题。

影片开头有这样一组镜头：一只猫从谷仓顶上跳下来落到了珍妮的哥

哥乔恩的怀抱里。这一镜头包含了某种隐喻。珍妮的画外音说："简而言之，我的家前途未卜、刻不容缓，正在灾难边缘摇摇欲坠。"

斯蒂文：这得归功于完美的剪辑。第一次拍摄开始了一周，什么事情都没有发生。拍摄的大都是些农场里的琐碎生活：一头牛死了，而我们就在那里紧紧地盯着，等着能有一辆卡车来把它拉走。等啊等，几个小时就这样过去了。正在这时，我们听到人们嚷起来，原来一只猫跑到了谷仓顶上。看到这情景我非常沮丧。如果所谓的大事件就是粮仓顶上有只猫，那可就真麻烦了！

珍妮：我补充一下。在猫跳下来的一刹那，我们移动了一下摄影机。我看见那只猫跳了下来，而斯蒂文的摄影机捕捉到了这个过程的最后瞬间。但我们没能拍到那只猫跳下来的完整过程。这可是个大灾难，我们不但选错了拍摄对象，还没捕捉到高潮。不过在《麻烦的溪流》中，我仔细剪辑了所有的镜头。我想看看能否找到方法弥补那个残缺的猫从屋顶跑下的镜头。我知道我们已经拍到了"跳之前"的镜头，于是我剪辑了这组含有某种不可思议的隐喻的镜头，想看看效果如何。然后我意识到谷仓底下那组乔恩喊"小宝贝儿，跳到我怀里吧"的镜头就是我们家生活的真实写照，我心里有点承受不了。虽然想想有些不可思议，但确实是奏效了。

剪完之后，我才意识到这是一个隐喻，同时我也意识到如果把它放在影片的开头，你就可以随意驾驭片子多出来的内容。因为当时我们俩已经花了几年的时间为这部片子筹集资金，所以我明白人们普遍都是非常缺乏想象力的，而且思想狭隘，一听到片子的题材是关于农业的，他们就觉得这部片子讲的是耕种或耕种的人，我要颠覆这种想法。

斯蒂文：拍这类片子会有一个问题，即人们一听到"农场或农场纪录片"，他们的目光就会变得呆滞。"又是一部农场题材的电影，肯定又要煽情"，或"肯定又是'哦，可怜的农民啊'之类的"。而当他们真的看了影片之后，一定会吃惊地发现这些农民太有意思了，他们充满了智慧。我们这部片子追求的就是这类意想不到的东西。我希望这部片子能够引起观众的共鸣，这是一部关于流逝的时光、关于一桩婚姻、关于美国的一段历史的影片。

您用 16mm 胶片为该片拍摄了 27 个小时的素材，最终成片只有 88 分

钟，岂不是非常保守？

斯蒂文：这主要是因为资金所迫。每次我们都会先规划好费用再去拍摄，但每次总是在拍摄到一半的时候资金就用光了。接着我们就会到卧室里开令人十分折磨的会议，讨论我们还能支付得起多少拍摄费，我们清楚我们负担不起整个摄制过程。影片中的大部分镜头我在大约一年里都从来没有看到过。（这些胶片封存在他们马萨诸塞州家中的冷库里，直到他们可以开始剪辑的时候才取用。）可笑的是别人的日报到了我们这里已经是年报了。

如果在今天，您会使用摄像机拍摄这部影片吗？

斯蒂文：有可能。但我们当时都强烈地感觉到农阿华的景色和农场的那种神韵只有用胶片才表现得出来。优美的景色、熟悉的动物、夏天的玉米地和各种气味，所有这一切都是农民们为农场奋斗的重要动力，因为这种生活是如此艰辛。把农民们经济上的窘境与他们身为农夫得到的生活的奖赏融汇在一起，就构建了影片的故事结构。我们还确定了要将季节的变化作为影片十分重要的组成部分。最终，我们把片子转为 35mm 的胶片。当然，35mm 胶片的美丽画质，是 16mm 胶片机绝对无法与之相比的。

由于同样的原因，我们省略了很多场景，或只让有些场景一闪即过。因为我们胶片的数量是有限的。一般我们一晚上会拍摄一卷或者一卷半胶片。这仅仅只够拍摄 10 分钟或 15 分钟的素材，但却需要几百美元。

您拍摄了乔丹家极其艰难的那段时光。当时您是否考虑过，你的拍摄可能会加重他们的负担？

珍妮：我的家庭是个非常政治化的家庭。还有农场的境况，这些都是需要我解决的问题，也是真正亟待国家解决的一个大政治问题。因此我们能做的就是记录那些发生在我们身边，令人感到悲伤、绝望的生活，我清楚他们会把这些都隐藏起来。我也清楚，无论怎样我都不会背叛他们。我不会展示任何他们不希望我展示的东西，也不会说出任何侵犯他们的隐私的话。

唯一一次让我感到难过的是，我们让我的父母回到我成长的地方——

罗尔夫。(摄制组把乔丹一家带回到他们曾租赁多年的农场,这是他们在获得现在耕种的这个农场的产权之前生活的地方。)我知道那里的房子已经破败不堪了,但我的家人不知道。当时的情景令他们非常痛心。因此在剪辑这一段时,我征求了一下他们的意见,要不要把这段放进去。我的母亲当时由于生病不能说话,但她赞同父亲的观点:如果你不明白到底发生了什么,你就不会明白自己正在说什么。你可以说农民破产了,农场没有了。可是,它们是怎么没有的?是倒塌了?还是拆毁了?"父亲接着说:"你需要展示这些东西,它比什么都更有份量。"

斯蒂文:他们从来没有要求我们停止对他们的拍摄。我们小心翼翼地拍摄着,即使是已经拍摄过多年的对象,当我们有些过分侵扰他们的生活的时候,我们也会对要拍摄的内容犹豫不决。从珍妮的家人那里,你看到最多的表情莫过于"你为什么要拍这个?"要不就是:当最终拍卖的时刻日益临近的时候——这也是为什么后来珍妮几乎成了影片角色之一的其中一个原因——她的姐妹们时不时会说:"你不是想在没有任何支持的情况下拍摄影片吧,是这样么?"

令一些导演吃惊的是,您能够既尊重拍摄对象的隐私,又讲述一个真实的故事。您的学生也曾请教过您这个问题吧?

珍妮:与其说他们问到这点,不如说是我主动告诉他们的。很多学生都在拍摄私人纪录片,而这基本上是我们的第一直觉。许多次他们几乎都要跨过这条界限。我认识的一位年轻女导演拍摄了一部关于她患了癌症的母亲的纪录片,影片拍得非常粗糙。这位母亲是一位非常漂亮的女人,在她知道自己要被拍摄下来时,她会尽可能把自己打扮得漂漂亮亮的。但有时这位女儿会突然走进屋子里开始拍摄,让她的妈妈措手不及,来不及打扮,而她对此略有埋怨。在我看过这部片子的一段剪辑后,我对这位导演说了一点:"我希望你能从你母亲的视角进行拍摄,寻找你母亲最美丽的时刻进行拍摄。尽可能地这样做,不要让她感到难堪,这样做同样也能讲好故事。你不能让她感到'哦,我看起来怎么这么可怕',不要让她有这种想法。"她的母亲可能不会看到这部影片了,但拍摄者同样要在影片中倾注敬意。每个人天生都有自

我保护的本能，但很多学生，在他们年轻的时候，都会认为这样做就是不忠实于生活。他们觉得如果要讲一个好的故事，必然会有一些阴暗面或未经雕饰的东西呈现出来。其实不然。

《麻烦的溪流》中的故事处理得既有个性又有普遍性，无论是乔丹家农场的大故事，还是珍妮回忆的"爸爸约会之夜"（珍妮似乎很紧张，同她父亲一对一地对了好几遍词，甚至把讲述的要点写在了手上）这样的人物故事。

斯蒂文：影片中我认为最重要的具有普遍意义的内容就是关于时间、家族里各成员之间的情感纽带、流逝的历史。当下这一刻意味着许多，而若干年后，这段历史就会无人问津。而我要记录这些时刻。每个人都在找寻那些真实的时刻，而一部分真实来源于电影留给观众思考的空间，并给观众提供具有提示意义的影像，让他们体会其中的深意。从家里开车到镇上，我的镜头是向后拍摄的，汽车碾过扬起的尘土，在阳光下闪耀。我记得当时拍摄时的情景，摄影机伸出车门，景象真的很美。但很明显这也是一个视觉隐喻，意味着夕阳无限好，只是近黄昏。在这组画面中，珍妮用画外音讲述着精彩的"爸爸约会之夜"的故事。

作为他们的女儿，这应该是您第一次通过这部影片向父母表达您的情感吧？

珍妮：是的，完全正确。我母亲清楚我总是对她那盲目乐观的世界观嗤之以鼻，正如片中的那个场景：我说她胡说八道，因为她觉得在银行工作的夏绿蒂是她最好的朋友。但我父亲就不一样了。我记得我们小的时候都很怕他。现在不了。父亲极其老练。但他也会喜怒无常，有时会忧心忡忡。反正父亲是个令人畏惧的人。他身高 6.4 英尺，浓眉大眼。因此在拍摄这部片子的过程中，凡是提到我们童年的时候，就必须谈及这些。影片中有两个这样的地方：一个是"父亲的约会之夜"，另一个是"介绍伯格曼"（"鲁斯后来意识到了生活中的乐观因素"，珍妮这样解说道，"我所熟知的鲁斯可以在阴郁黑暗的范畴中与伯格曼的影片一较高低"）。随后情况似乎完全好转了："他彻

底转变了，成了家里的乐观主义者。”他虽然也认为“我是一个乐观主义者”，但他同时也注意到了事情的另一面。我们造访了斯蒂文的母亲和继父，当时大家坐在玛萨尔葡萄园的回廊上。我的父亲说：“伯格曼。”我说：“他是位瑞典导演，他拍的电影极其、极其压抑，但确实是好电影。”而父亲接着说：“你们小的时候，是不是觉得我就是那样的人？”“你是有点儿像，爸爸。但我认为你不是那样的人。”接着我们进行了一次很有意思的谈话。其中一段是我问他：“这样说是否伤害了您的感情？”他说道：“没。因为不管怎么说，看伯格曼电影的人似乎都喜欢像我这样的人。”

在《麻烦的溪流》中，观众看到乔丹一家在看西部片，这里有什么特殊含义吗？

珍妮：我们第一次去到那里拍摄时，当时的情况是这样的：他们似乎每天晚上都在看电视，什么事都不谈。这简直是灾难哪！过了一会儿，我们中有人开始意识到他们看的大部分都是西部片。于是我们决定赋予这件事一种寓意。

斯蒂文：鲁斯喜欢西部片，他在讲述与银行斗争的故事时就遵循了老套的西部片的故事叙述手法：好人与坏人；牛仔与农民；敌我立场分明。他们观看《寂寞鸽子》（*Lonesome Dove*）是在拍卖牛的前夜，当时似乎是冥冥中注定，这部讲述西部的终结的故事片在那一晚上演，而鲁斯将隐藏起他灵魂中作为牛仔的一面。当你还是一个饲养牲畜的农民的时候，你的一半是种植者，一半是牧人。而这一晚将是他牧人生涯的终点。

《麻烦的溪流》由珍妮进行解说，您是从一开始就清楚该让珍妮担任该片的解说么？

斯蒂文：珍妮原本不想在这部影片中使用解说的方式。但结果是，该片的解说词有效地推动了故事情节的发展，使观众得以了解不同层面的知识，并对影片讲述的过去的故事产生共鸣，而这些是拍不出来的。珍妮开始潜心撰写解说词，如“父亲的约会之夜”。她写了几页之后拿给我看，我删掉了一些内容，然后她再反复推敲，就这样来来回回。合作是件不容易的事，但拍摄影片需要做的事情非常多，要领会素材，明了观众想要知道什么，以及把握

时机等。很难设想一个人能独立完成拍摄一部纪录片的工作。

我认为这部片子既是传记也是自传。影片总是在珍妮的视点和我的视点之间徘徊:珍妮的解说贯穿影片的始终,而我则是摄影师。有时则要隐藏这两个视点的在场,让观众单纯地沉浸在鲁斯和玛丽的故事之中,而无需考虑这是从谁的视角出发的。

这部影片表达了很强烈的观点,却没有夸夸其谈。

珍妮:作为一部政治电影,《麻烦的溪流》需要吸引人。你得喜欢影片里的那些人,并认同他们。如果我夸大其词,那我必定会失去一部分观众,因为这种偏见未免过于明显。不过我们把看起来明显的偏见弱化了。我不能肯定地说我做的就是正确的。但我必须要展示这些——我很气愤竟有 300 万农民被迫离开了家园。但我并没有说我知道怎样解决这个问题,或是这是谁的错误造成的。这就是发生在我眼前的故事。

斯蒂文:作为搭档,珍妮和我在影片中涉及的某些事情上持有完全不同的观点。珍妮曾在那个地区生活过,非常熟悉那里的一切。而我呢,出生于纽约,对农场完全一无所知。因此,我们俩结合了旁观者和局外人两个角度。从而影片也会时而把你深深地带入他们的家庭生活,时而又让你跳出来从一定的距离之外审视这个故事。我想这种同时采用两种视角的方式既便于创作者采用个人叙述,又有助于观众更全面更深地理解影片。

我们认为这部影片最大的影响力在于它的叙述十分引人入胜,使得观众愿意观看。影片的所有主题都在故事中进行了提示和探讨。我们带着影片去中西部放映,放映之后引起了热烈的讨论,因为影片所提出的问题令观众感到足够的参与的激情。而这也是我们看到的影片最大的政治贡献。

在这部影片中,您为什么摒弃了"传统"纪录片的一些要素,比如"访谈"?

斯蒂文:我们不是不想做访谈。我们只是不想要那些专家所做的有关农业或经济的义正词严的演说,不想把影片变成一种对客观实在的研究,我们想要的影片是生活化的。在这一点上,我感觉我们需要与鲁斯·乔丹一起坐下来,设法让他给我们讲述他这边的故事。

珍妮：斯蒂文和我都有很多问题要问鲁斯。

斯蒂文：但结果呢，他给我们讲了一个银行经理的笑话。就这样。这就是他的反应："怎么样？你认为银行方面会怎么办？"

珍妮：虽然我们被拒绝了，但这却是一个好办法。至少这很有趣。

《时光如水》不过是个序曲，《麻烦的溪流》代表了他们在创作上的一个转变。我们得知，拍完该片后，珍妮的母亲玛丽·简患上了肌萎缩性侧索硬化症。在她去世五年后，也就是 1995 年，你们开始拍摄海伍德兄弟：他们一人患上了肌萎缩性侧索硬化症，另一个则放弃了工作，创立了一个基金会寻求对这种病的救治。

斯蒂文：玛丽得了肌萎缩性侧索硬化症，但我们却对此无能为力，甚至连关于这种疾病的资料都很难找到。那时因特网还处于早期发展阶段。到了 2000 年，一切都变了。关于这种病的研究取得了突破性进展，而因特网的发展使得人们可以从世界上任何角落找到你想要的任何消息。我们一直在找寻一个途径，以便能够为这种疾病做一些事情——不仅限于告诉公众：某人患病了，而且病情正在不断恶化这类的。从海伍德兄弟身上，我们看到了希望——拍摄一部关于成长的、扣人心弦的故事。这是个活力四射的家庭，而且这家人非常有趣。这一点很重要，我们可以把很多黑色幽默融入到故事中。

第一次跟海伍德兄弟讨论拍摄影片的事儿时，我们谈到由于故事需要，可能会非常近距离地拍摄他们的生活。由于珍妮最先提到她的母亲玛丽绝不会同意我们拍摄这样一部关于她的疾病的影片，所以如果海伍德家人不同意这样做，我们也是完全可以理解的。那时我甚至认为这是最不适合电影拍摄的一类题材。珍妮也与海伍德兄弟谈到了在某种程度上我们愿意成为他们家的一员之类的话。现在回想我们一起渡过的这些年，其中大部分时间都没有用于拍摄，我们确实变得很亲密。我们和他们一起去度假。只有一小部分时间花在了影片的拍摄上，其余时候不是闲逛，吃吃喝喝就是做一些其他的休闲活动。

您是怎样把握病情的部分的？又省去了哪些呢？

斯蒂文：斯蒂芬·海伍德欢迎我们拍下一切。一次，在插食道管之前，他开始出现窒息的症状。我赶紧放下摄影机赶过去帮助他。情况稍微缓解后他问我："为什么不接着拍呢？"而我当时的想法只有一个，当我的拍摄对象处于危难当中，而我又能够帮助他的时候，我绝不可能不去帮助他而继续我的拍摄。我们也询问过观众对这类情况的反应，通常观众的正常反应都是对此感到厌恶。

您那么近距离地接近拍摄对象，是否有失去自己的视角，失去客观性之忧呢？您是如何同时做到既是当事者也是局外人的？

斯蒂文：我想说的是，影片《时光如水》更注重人与人之间的亲密关系，而非影片的客观性。我不是特别在意客观性这个问题。你可以做一个真实的描述，平衡各方因素，以实现真实这一目的，我认为这样就足以产生客观性。珍妮和我都能够与所拍摄的人物亲密相处，在需要的时候又能马上抽身出来。我们深深地涉入了海伍德的生活，但很多时候我们会提醒自己说："我们是在拍电影，不能成为电影里的角色。"影片中有这样一个场景，杰米引用了梅琳达（夫妻咨询所）的一句话："这些人在拍关于我们的一部影片，他们想知道什么时候我会崩溃。"我跟杰米说我没和人有过这样的谈话。而杰米又认为珍妮这样做过，但珍妮也的确没有。我们不会袒护谁，因为那是不合时宜的。但我们决定在影片中保留这个场景，即使它是对我们的关系的深深的误解。我们发现影片中的人物经常被错误地引用，但我们却不能控制关于他们的传言，就连我们自己也曾遭受同样的待遇，对此我们只有接受的份儿了。

珍妮曾跟杰米谈论过电影《星际迷航》（*Star Trek*）里的最高准则：你即使回到了从前，也不可能搬动哪怕星球上的一块石头，更不能改变历史。而杰米却说："如果你愿意的话，你随时都可以搬动我这颗星球上的石头。"

不同于《麻烦的溪流》，您拍摄《时光如水》时是用摄像机拍摄的，这是因为故事所需而做的选择吗？

斯蒂文：是的。在拍摄《麻烦的溪流》时我们以某种方式限定了故事，我们只需隔段时间去拍摄一段就可以了。但《时光如水》的拍摄却有很大的开

放性。我们需要跟踪拍摄很多的故事线：斯蒂芬·海伍德与肌萎缩性侧索硬化症疾病抗争的经历，基金会从只有三名工作人员、在地下室办公发展成拥有数百万美元的研究机构，海伍德家族，有关肌萎缩性侧索硬化症的方方面面——要将这诸多的故事线都拍摄出来，需要相当高的拍摄比率。

您最后拍摄了多长时间的素材？

斯蒂文：大概 200 个小时的素材。但相对于 4 年的拍摄周期而言，这个拍摄比率不算是很高。

而与《麻烦的溪流》相比，该片在剪辑时间上花费更长吧？

斯蒂文：它的剪辑时间确实比较长，因为有很多材料需要一点一点地消化。另外，片中运用了几条故事线，我们力求达到平衡。一度我们曾完成了一个很有意思的剪辑版，时长是 2 小时 15 分钟，但总感觉太长，以致于观众的情感弧无法承受。我们的一位赞助商——德国电视台的一位执行总监看了那一版的剪辑后说："其实这是三部影片，单独来看每一部都很有意思，但没有人能够一口气把三部全部看完的。"这番话印证了我们的感觉，一部影片的长度应该是 90 分钟左右，这样才能保证观众观影时注意力的集中。

是什么样的三部影片？你又是如何从中取舍的？

斯蒂文：一部是关于家庭的，一部关于基金会，另一部则关于非营利性研究机构的运行，而如何对它们进行取舍是一门科学。我们优先考虑的是家庭这条线。但我们希望观众能从不同角度欣赏这部影片。从一定程度上来说，这部影片是一部关于罕见疾病以及人们如何应对这种疾病的影片。但它也是一部关于时间和生命的影片，我希望观众能从中找到自己的影子，明白其中的寓意。

当您在剪辑室里处理这些素材的时候，是否考虑过三幕式结构？

珍妮：三幕式结构？没想过。我比较擅长讲故事，这可能是我与生俱来的本事。我是从最初拍摄的素材开始，无论什么时候，当我看到一个故事，我

就会把它剪辑出来。这个故事可能是讲温迪的，她是斯蒂芬·海伍德的妻子，她看着儿子亚历克斯一直在很费劲地试图打开他的鸭嘴杯，终于看不下去了，于是走过去帮他打开。故事虽简单，但却是一个完整的互动的过程。某种程度上，我可能不是一个很好说话的人，因为除非我已经先整合好了小的画面，我才会构思整个画面。

您在剪辑一组镜头的时候，是否也采用这种方法？

珍妮：是的，可以先剪出一系列镜头。然后把它们串联起来，再叫斯蒂文进来和我一起观看。我有我的想法，他也有他的想法。因为这些都是他拍的，开拍的时候他就有了自己的打算。我们总是试图超越彼此，尽力捕捉那些尚未被对方发现的素材中的闪光点。

不同于《麻烦的溪流》，在《时光如水》中，斯蒂文担任解说员。另外，我们还不时地听到他的声音，看到他出现在镜头里，这是怎么考虑的？

斯蒂文：在拍摄男人的时候，我一个人在场拍摄效果会比较好。如果我和珍妮都在场的话，斯蒂芬（海伍德）的注意就就会被分散，这样效果就不会很好。所以我会一边拍摄，一边跟他对话——更多的是对话而不是访谈。最初我并不想把我的声音录下来，但珍妮鼓励我这样做。后来，因为这些对话都起了不小的作用，珍妮强烈建议我担任解说员，用解说词带领观众走进这个故事。

您目前正在摄制您的第三部长篇纪录片，是关于一个艺术家照顾他有精神障碍的妹妹的故事的。由于影片的复杂及多层次结构，你把这类片子描述为“非虚构小说”，您是怎样看待这类影片的创作的？

斯蒂文：我还记得我们拍摄《时光如水》时的情景。当时我们已经很长时间没拍摄过这类影片了，所以我们第一次就带着设备去了，我们俩四目相对，心想：“我们真的又要拍这类题材吗？”这是一个巨大的承诺，接下来你在与拍摄对象逐渐接近的时候，你一定会发展出一种和他们之间的令人难以

置信的互利共生关系。某种程度上，你感到自己是个寄生虫，你依靠他们的生命生活。而从另一个角度来看，你又像隐形人一样拍摄眼前发生的一切。但你不清楚他们是把你看成像他们一样的人还是只把你看成是拍电影的。这些问题会一直困扰着你。我之所以坚持这样做是因为只有通过这种方式你才能拍成影片，别无他法。

珍妮和我面临的共同问题就是怎样深入到事物中，详细和深入地讲好一个故事。经过长时间的与这些问题的反复斗争，影片的深度自然会增强。这里还存在一个时间槽线的问题，要让观众感受到随着时间流逝，世界发生的改变。我们尽可能快地完成影片的拍摄，以赋予这些片子更多的力量。

最后，就故事讲述的问题，您能给一些建议吗？

斯蒂文：在开拍之前想清楚你要拍什么，弄清楚你的每一个镜头想要传达什么。镜头不是自然生成的，它们是摄影师、拍摄对象、运气三者相互协调的结果。你要不断地问自己："我想用这个场景表达什么？想要观众看到什么？"在拍摄的时候，你还得把自己假定为坐在影院里的一个观众，你也可以这样想："我在揭示什么？我想在什么时候让观众认识坐着的那个人或这个正在皱眉的人呢？"不论是在拍摄还是在剪辑的时候，都要不断思考这些问题。考虑怎样结构你的场景以揭示这些问题。

珍妮：要尊重你拍摄的人物的隐私，尤其在你拍摄私人纪录片的时候。即使你已经得到了被拍摄者同意也是如此。除非影片涉及到某些非常邪恶的东西，出于正义的目的，你可以对它们进行曝光。

Chapter 16

维多利亚·布鲁斯和卡琳·海斯

VICTORIA BRUCE AND KARIN HAYES

虽然维多利亚·布鲁斯的父亲与卡琳·海斯的父亲二人是世交，但她俩相遇却是在两人合作拍摄第一部影片《英格丽·贝坦库绑架事件》之时。那时的维多利亚是一个拥有地理学硕士学位的科学作家，著有《没有明显的危险》(*No Apparent Danger*, HarperCollins, 2001)。作品讲述了在哥伦比亚火山的一次悲惨探险。卡琳则毕业于加州大学洛杉矶分校，是一名助理制片人，在华盛顿供职。

继《英格丽·贝坦库绑架事件》之后，两人再度合作拍摄了短片《劫持人质事件录》(*Held Hostage*)，该片讲述了在为一家私人军事承包商效力的同时又受控于哥伦比亚游击队的3个美国人的故事。目前，维多利亚与卡琳正在为影片《皮普与察斯特罗》(*Pip & Zastrow*)筹集资金，该片讲述两个好朋友在1968年马丁·路德·金遇刺之后，为维护马里兰州安纳波利斯市的和平而共同奋斗的故事。

2002年，哥伦比亚议员英格丽·贝坦库正在参加总统竞选，她呼吁在这个遭受了40年内战的国家里对被腐败侵蚀的政府进行改革。您第一次见到英格丽·贝坦库时是怎样的情形？

维多利亚：当时英格丽同哈珀柯林斯公司（Harper Collins）签订了协议，准备出版她的英文版自传《直到死亡将我们分离》（*Until Death Do Us Part*），该传记首版由法国发行。她当时来美国宣传她的书。一年前，我参加了一次新书宣传活动，结识了一位优秀的宣传人员，他知道我非常喜欢哥伦比亚。那时我正打算写一本关于哥伦比亚的书，来表现哥伦比亚光明的积极的一面。他也是英格丽在美国发行的新书的宣传代理，当时他打电话给我说："维姬，你应该见一下这个女人。"

于是我读了她的自传，我不由得想："这简直太棒了！"这就是我想象中的哥伦比亚的形象，融合了勇气、美貌与激情。而英格丽同时具备了这三点。接下来，在2002年1月的一天，我见到了英格丽，我俩谈了一个小时。那时她正四处接受各类采访，我对能与她进行怎样的合作还没有什么想法，我想可能只是在杂志上写一篇关于她的文章而已。这时有人建议我拍一部关于她的电影或是纪录片。于是我找到国家地理电视台，想试着说服他们拍摄一部跟踪英格丽的总统竞选过程的纪录片。国家地理之前做过类似的系列片，他们有这方面的记者，但我也想当一回记者，亲身体验一下。他们对此似乎很感兴趣，但几周过去了，什么动静也没有。

到了2002年1月，哥伦比亚的总统竞选已经拉开了帷幕，正式选举是在5月。这个时候该抓紧时间行动了吧？我猜你是不是在这时想到了卡琳？

维多利亚：此前我见过卡琳两次，知道她会说西班牙语（卡琳在去加州大学洛杉矶分校之前曾在瓜达拉哈拉大学和卡托利卡大学就读），并且我知道她懂得怎么拍电影，于是我给她打了电话。

卡琳：我读了英格丽的书，当时不由得想："我一定要拍这个片子，这是个了不起的女人。"那时我还有合同在身。我当时在给克朗凯特·沃德（Cronkite Ward）做助理制片人，还有几个月合同才能到期。但维多利亚和我在纽约会了次面，开始讨论我们要拍的这部纪录片的风格。最初她的设想是采用记者采访的形式，而我却考虑在竞选总部拍摄一部像《战争空间》（*The War Room*）那样的直接电影风格的影片。

也就是说，英格丽是个自由独立的人，你们计划在总统竞选中讲述这个故事？

卡琳：是这样的，我们打算跟踪拍摄她的竞选活动。这个女人要竞选拉丁美洲国家的总统。这个女人自己开启了她的政治生涯。无论在国会还是议院，她都饱受争议。她发起过绝食抗议，她揭露了国会中的贪污分子，她树敌无数，她正在改变哥伦比亚，她至少具备改变哥伦比亚的潜力。设想一下，跟着这样一个女人，拍摄她穿越各个城市的经历，记录人们对她竞选总统的反应，这将是一件多么令人期待的事情！

你们当时有拍摄资金吗？

卡琳：没有。在那么短的时间里，还没来得及做这件事。我记得接下来的一件事就是我在美国有线电视新闻（CNN）上看到她被绑架了。（2 月，议员贝坦库遭到哥伦比亚革命武装力量的绑架，政府正在与这一游击组织进行磋商。）

维多利亚：就在她遭遇绑架之前，我们还跟她谈过话。英格丽知道我们的到来，好像一切都是注定的。她说："好啊，要是你们想见识一下哥伦比亚革命武装力量（FARC）的话，我们就去找他们，只要你们想这样做。"这是和平进程破裂之前的事。在那些日子里，有很多记者会见了这一武装力量，因此，我们也可以开着一辆巴士车穿越哥伦比亚革命武装力量的领地。这是我们当时的计划。她说："我将会把与哥伦比亚革命武装力量会谈的日期延到 14 日。"事实上，当时我们还有胶片，但却没有拍摄这一段……

这就是影片中有很多人围坐在桌旁的那场会议吗？

维多利亚：就是那个会议，她在会上说："不要再有绑架了。"而 9 天之后，她就遭到了这个武装力量的绑架。当时我们知道她将到那儿去，正在为此做准备工作，我们打算结束以后在那里多逗留几天。但在英格丽遭绑架之后，我们只有实行第二套计划了。当时卡琳还有工作要做，所以我只有一个人出发。

你们的出版资料显示，好像那天卡琳整晚都在给你进行影像摄制技术速成培训。然后，你带着卡琳的PD150摄像机，还有你自己的摄像机，以及租来的录音设备……

维多利亚：她本来还想让我带一件防弹衣呢。我的背包实在已经太沉了……

卡琳：因为担心她会用到，我还带了一个调音台给她，给她解释怎么使用。她说："干脆拍下来好了，这样我就可以记住了。"于是我们就拍摄了我讲解怎样使用调音台的场景，我们还测试了所有的麦克等录音设备。

维多利亚：她还教了我调白平衡，我根本不知道那是什么东西……

卡琳：我努力训练她，让她了解一些基本的知识。这样她到那里拍摄的时候我们就可以交流了。我会问她"今天拍到了哪些内容"，然后她告诉我拍到了什么什么，我就会跟她讨论"这个怎么样"之类的。她真的非常擅长采访，深谙如何获得故事，而我则更偏向于技术层面，"你有没有拍这个镜头、那个素材……"

维多利亚：我们的摄影师塞萨尔·平松（Cesar Pinzon）一点儿英语都不会讲。而我只会说一点点西班牙语。我们找到了一个很棒的能帮我们摆平事情的人——迈拉·罗德里格斯（Mayra Rodriguez），他后来成为了这部影片的助理制片人。就我而言，我的确有点害怕。

卡琳：维多利亚用备用摄像机拍摄。

维多利亚：我拍了很多。

卡琳：之后，摄影师用我的摄像机拍摄。后来，很幸运的一件事就是，维多利亚在完成第一次拍摄后离开哥伦比亚时，她把自己的松下单芯片摄像机留在了那里，以备当英格丽有些什么事时能派上用场。

维多利亚：我们以为英格丽会被释放的，我们真的是这样想的。那样的话就是个皆大欢喜的结局，那时他们该有个用来拍摄这个结局的摄像机，因为我们的摄影师没有自己的摄像机……

卡琳：他的摄像机在英格丽遭绑架的时候被人偷了。当时我们的录音师也在场，但手头没有工作，于是他就把我们留下来的摄像机交给了录音师保管。他用我们留下的这台摄像机拍下了英格丽父亲整个葬礼的情景。

维多利亚：在英格丽父亲的葬礼上，孩子们通过无线电打电话给英格丽。我们丝毫未料到英格丽的孩子会出现在葬礼上，因为这是他们唯一一次回到哥伦比亚。幸好我们把摄像机留在了那儿。是摄影师的哥哥拍下了那个场景，因为摄影师当时不在家。

在英格丽遭到绑架之后，她的家人决定举着同她真人一样大小的照片牌继续替她参加竞选活动，即使她本人不能到现场。面对这样的突变，你怎么就确定他们会继续允许这部影片的拍摄呢？

维多利亚：当时他们由于继续英格丽的竞选活动，已经被媒体紧紧包围住了。我们的拍摄根本不算是闯入了他们的生活，我们只是众多媒体中的一员而已。

卡琳：很多次我们都和其他的媒体搅和在了一起。对于英格丽的丈夫胡安·卡洛斯来说一切就像是一场梦。直到临近尾声的时候，我记得是最后一天，我们给胡安·卡洛斯买了晚餐，并送到了他的房中，当时事情才算暂时告一段落。他跟我们说："哇，我真的会想你们的。没有你们在身边，我觉得没有伴。"

维多利亚：我们同他的交流不是很多。他和我们乘同一辆车，他也习惯了我们在他周围。起初最让我头疼的事情就是和他见面。第一次见他时，我的感觉是，"哦，拜托，这个人就是个累赘，根本不可能成为影片里的主要人物。"我的意思是，他在镜头里没有活力，似乎总在喃喃自语。我们只同他做过一次面对面的访谈，仅此而已。剩下的就是拍摄。我们不想坐下来跟他谈，你也根本不用问他："胡安·卡洛斯，今天感觉如何？"因为他一直都在念叨这个问题。

卡琳：他有点封闭自己，很难增进对他的了解。

维多利亚：但当把这些镜头剪辑在一起的时候，这个人物就凸显出来了。你一定要坚信，只要你花了足够的时间和你拍摄的人相处，这个人就会在你的镜头里活起来。

卡琳：但我可能是个过于敏感的人，我反感将影片做得很煽情，不想在影片中展现英格丽母亲哭泣的每个场景。我的意思是她非常坚强，但有些时

候她也会感情失控放声大哭——我们拍摄的很多素材里她都是如此。我不想让影片……怎么说呢,榨取观众的情感。我不想用哭泣来揪住观众的心。我真的希望忠实地呈现那些场景,而不将那些感情强加给观众。

维多利亚:孩子们挂了电话(通过无线电给妈妈留了语音留言,希望妈妈能听到)之后,随即响起了欢快的音乐,又切回到竞选的场景。我们有意识地把观众从悲伤中拉出来:"现实很不幸,但我们仍需前进。"

说到真实拍摄,我想知道在拍摄中您有过干预介入么?比如,胡安·卡洛斯扛着非常有视觉冲击力的妻子巨幅像的那个场景?

维多利亚:这样的做法不少,我们拍摄过很多这样的镜头。我们的摄影师很出色,但他有时会在别人正讲得精彩的时候切断声音,这都快让我疯掉了,不过当他捕捉到一个好的镜头时,他又会一直不间断地拍下去。我们就是这样拍摄这个场景的:胡安·卡洛斯扛着妻子的巨幅像,他有时候注视着她,有时还会抚摸她。我们唯一介入的一件事就是让他骑摩托车。但那不是一个重要场景,只是这个场景的结束和下一场竞选之前的一个过渡而已。

3 月你们在那里拍摄,5 月又去了,是为了大选吗?

卡琳:第一次拍摄进行了 16 天,第二次进行了 10 天。在这两次拍摄的中间,啊,也就是 3 月到 4 月间,我们想为这部影片剪辑一个宣传预告片,我们还要筹措资金,获得资助。

维多利亚:这样的话,我们才能在 5 月用这些钱继续拍摄。但事与愿违。

也就是说你们并没有因拍摄而成为他们家庭的一部分,反而是与其他媒体混为一体,跟他们在一起的时间也不长?

维多利亚:后来我们与这家人走得比较近,尤其是卡琳。但我们在一起的时间总共也才 4 个星期。

你们拍摄的素材加起来大概总共是 100 个小时吧,给我们谈谈对这么

多素材进行剪辑的过程吧。

维多利亚：这是另外一件事了。直到我们带着第二批拍摄的素材回到家里，我们才意识到应该学习一下怎样剪辑。当时满脑子都是“现在我们要干什么？还是没有钱。”我的前男友给了我一万五千美金，这笔钱都花在了第一次拍摄上。

卡琳：接下来就是第二次拍摄，我们说：“好吧，我们都把自己的积蓄拿出来，再不够就用信用卡吧。”

维多利亚：但一拍完第二部影片，我们就还清了所有债务。这甚至可能影响我们和英格丽的关系，因为这部影片被卖到了国际市场。

卡琳：当时我们想过要雇个剪辑师，但是没有钱。一回到家，我们就开始自己捣鼓拍摄的素材。我们当时定下来要赶在英格丽被绑架一周年的时候完成这部影片。

维多利亚：我们的目标是参加圣丹斯电影节和诗兰丹斯电影节。

为了实现这一目标，你俩开始自学 Final Cut 这个剪辑软件，用借来的电脑躲在卡琳父母家的餐厅里工作，是吗？

卡琳：我们买了 Final Cut 软件以及 6 本Final Cut 专业版的教程。然后就动工开始剪辑，并着手收集英格丽宣传新书期间在电台做的英文访谈。

维多利亚：之所以这样做，是因为我们虽然有了这些素材，但到底谁会对英格丽感兴趣呢？我们拍了很多她参加竞选的镜头，但人们也不会因此就喜欢上她，因为他们甚至不知道她是谁。因此，卡琳开始联系所有曾经做过英格丽访谈的媒体单位，从他们那里拿到英格丽的访谈的磁带。影片以英格丽的声音旁白贯穿全片完成了最后的剪辑，这些声音就来自于卡琳搜集到的那些磁带。

卡琳：影片的旁白节选自 5 段不同的访谈。其中她在美国国家公共电台（NPR）的《最新广播》（*Fresh Air*）节目中的访谈可能是时间最长的一个，长达一小时。其他的大概都是半个小时。

影片中您也使用了一些资料镜头，如家庭录影、竞选镜头等，您是从哪里弄到这些资料的？

维多利亚：一些竞选镜头是我们的摄影师塞萨尔拍摄的，还有一些是从哥伦比亚电视台获得的。塞萨尔的交际甚广，他有 7 个兄弟都在电视台工作，在他的斡旋下，我们只花了很少的钱就从哥伦比亚电视台资料库买下了那些资料。我记得当时我们花了一千八百美金从 CNN 那买了 14 秒的镜头（最少是 20 秒）。但大部分资料镜头和录音，在卡琳和塞萨尔的斡旋下，都是没怎么花钱就搞到的。

到 2002 年底，你们在没有任何资金支持的情况下，花了 3 个月的时间完成了该片的剪辑？

卡琳：差不多 4 个月，为了达到满意的程度，我们一直干到 1 月。

维多利亚：当时我们经常会把便利贴贴在电脑上，上面写着“英格丽过得怎么样”，因为我们俩过得很惨，开始互相抱怨。我俩谁也没有男朋友，没有社交生活，经常凌晨 3 点钟还坐在那里剪辑影片。

卡琳：我们俩做的另外一件事就是“赤脚儿童基金”（Shoeless Children's Fund），这是维多利亚的创意。谁要是再抱怨，谁就得向这个基金捐……

维多利亚：一美元。

卡琳：抱怨少的那个人只能选择这个慈善团体。

维多利亚：就到现在，要是我们俩谁又抱怨了，我们还会说：“赤脚儿童基金会。”

你们是否希望这部影片造成一定的影响？

卡琳：我们真的希望影片的放映能够产生一些影响，在某种程度上调动人们的积极性。我们接到过两个电话，其中一个是国际特赦组织打过来的，他们想在智利和玻利维亚上映这部影片。于是这部影片就开始走出去了。不过要说到在美国的鼓舞作用，我确信看过该片的人都会有这种强烈的反应：“我们能做些什么呢？”

维多利亚：但他们什么都做不了。

卡琳：这是最困难的事情。

维多利亚：写信给国会议员之类的。

2002 年秋，在一个商业聚会上，您做了一件那些在场的观众们想都不敢想的事，那就是，在编委会小组开始准备回答记者提问的时候，您抛出了这部影片。观众都有些恼怒，但结果是美国最大的电影频道 HBO 的一位编辑要求见你？

维多利亚："当时的问题是什么来着？"哦，因为我之前曾为美国国家航空与航天管理局做过公共关系，所以我有公关的知识背景。当时真的很紧张，但已是别无选择了。我告诉过卡琳我一定会做这件事的。

卡琳：从一开始，我就在想这一部影片将在哪里放映？它需要什么样的风格呢？我就想到了 HBO。

维多利亚：但我没有把带子交给 HBO，事实证明，这一做法很正确。因为当时打算参加诗兰丹斯电影节，我希望 HBO 能去电影节上观看。这是经验之谈，永远不要将带子交给一个发行商。绝不要让发行商在一个糟糕的日子里独自守着电视机看你的影片。你要召集一帮群众，跟他们一起观看，让发行商看到观众的反应，从而再商量发行事宜。

影片在诗兰丹斯电影节参赛上映的日期是 2003 年 1 月 23 日，距贝库坦被绑架一周年的时间只有几个星期。影片标题改成了《想念和平》（*Missing Peace*），您那时候为什么要改片名呢？

维多利亚：参加诗兰丹斯电影节之后，HBO 购进了影片两年的播放权。他们希望再剪辑一下影片，我们俩和剪辑师杰夫·巴茨又花了两个月的时间完成了剪辑。他们做的最大改动就是让观众明明白白地知道英格丽被绑架了。需要慢慢地建构英格丽这一角色。希拉·内文斯说当观众看到她和孩子一起相处的家庭录影，而又知道她不久就要被绑架了的时候，观众就会更加关心英格丽这个人物。这个观点确实妙极了。

确实是非常精彩的一幕。一旦泄露了英格丽被绑架，你就已经以英格丽自己的画外音让观众了解了她是谁，她又做了什么。在第一幕的结尾，故事回到了绑架上，她不再出现在画面里了，除了那个和真人一样大的巨幅像。

维多利亚：我想这就是那种所谓的“给我”（*gimme*）讲一个故事的叙述法——英格丽周围的人发生了什么事情，他的家人发生了什么事情。一直让英格丽出现在画面上就不会产生这样的效果。我们也意识到这不是关于一个女人的故事，而是关于一个男人的故事。真的，影片的主人公变成了胡安·卡洛斯，讲述他怎样从一个决不愿投票的人最终变成一个老道的政治动物。

卡琳：在影片中我们仍能看到英格丽以及她是怎样的人，但那是关于一个男人和他的家庭、竞选，以及被绑架人质家庭怎样挺过来的影片。即便这样，英格丽在影片中还是居于非常突出的位置，因为她是一位总统候选人。但这里的英格丽，她已化身为成千上万个被绑架人的代表，她代表了那五六十个作为政治人质而牺牲的人。

这部影片上映的时候，贝库坦仍在监禁中，直到如今的2006年6月，也未被释放。你们有没有采取措施，以免影片威胁到她的处境？

维多利亚：在影片成片前，我们已经邀请她的家人观看了影片。通常导演不会让拍摄对象观看影片，因为我们都不知道什么是可怕的政治。准确地讲，不管最后谁当选，他们都不想让现任总统难堪，他们唯一的目的就是救出英格丽。有人会问：“你把英格丽捧得那么高，会不会以至于哥伦比亚革命武装力量也过高地估计她的价值而延长对她的扣押呢？”但这家人，尤其是丈夫胡安·卡洛斯，这位曾经的广告人，始终持这种观点：“把这一切公布给媒体，保持它的鲜活；保持故事的鲜活。”结果，这家人全力支持这部影片。但那时我想，他们也是很担心的，毕竟那是一部关于他们家的非常私人化的影片。

片子是不是有意运用了戏剧的三段式结构？第一幕以绑架结尾，第二幕选举日，第三幕直奔最终结果——英格丽未能最终获胜，但以绝对多的支持

率拯救了她创建的政党。最后，我们看到了绑架者交出的证明英格丽还活着的录像。

卡琳：维多利亚真的很擅长讲故事。她写过书，是一名记者。而我呢，我知道三段式结构是怎么回事，知道我们的故事需要一个弧，这也是我当时最关心的。

维多利亚：朋友们给我们提了很多意见，因为我们总会邀请人们来看几个粗剪版的影片。

卡琳：有一点是，我们有不少学电影专业的朋友，他们会花上 6 个小时，来和我们坐在一起观看影片的粗剪版，一点一点地仔细分析，建议我们该怎样去剪，这样边看边讨论一直到凌晨 3 点。我记得有人这样对我说："卡琳，这片子没有第二幕。你的人物缺少故事弧，没有血肉。糟透了！你必须得下很大的工夫。"

HBO 引进该片之后，在纽约又进行了一次剪辑。

维多利亚：我们也去了纽约，看杰夫是怎样剪辑的，他告诉我们一些剪辑的经验。

我读过的一些影评认为影片没有给其他的候选人或哥伦比亚革命武装力量更多的时间。你是怎样决定只给英格丽而不是其他人一个表现的平台的，譬如她对于腐败问题的主张受到挑战？

维多利亚：事实上，此前我们采访了除乌利贝以外所有的候选人。对乌利贝的采访是在大选之后进行的，因为之前一直没有预约上。我们没有把对其他候选人的采访放进影片的原因是：我们没有体现英格丽对其他候选人的明确攻击。在她的录音中有这样的指涉，如"我见识了整个国会怎样被某某的金钱收买"。如果你非常仔细地听影片中这段谈话，你会发现"整个"这个词被剪掉了，我们从她的其他录音中找了一个"一些"补上了那个空，这是出于法律方面的考虑。

我有很多次听到一些哥伦比亚强硬派甚至一些美国人说"你们没有讲

哥伦比亚革命武装力量另一面的情况”，或“你们没有涉及准军事组织方面的反应”。对于这些质疑，我会说：“哥伦比亚是个情况如此复杂的国家，根本没有办法摄制一部同时兼顾个人故事和政治故事的影片。”但是，当我们拍摄了《劫持人质事件录》以后，现在我们这样回答他们：“请购买我们的下部影片吧。”因为这部影片讲到了贩毒分子、准军事组织、游击队，几乎包含了这个组织中所有的小派系。对于我来讲，这样做不难，因为我自认为是个不错的故事讲述者。影片中你可以选择一方，这是一种讲述手法，从英格丽的角度讲述。

卡琳：我觉得在制作纪录片时，你是有自己的自由空间的，因为你可以选择如何讲述故事。有人会质问我们：“英格丽做了这个，英格丽做了那个，其实她没那么好吧？”这是可以接受的。每个人都可以对此持有不同的观点。我们希望呈献给观众这样一部片子：它能够激发观众自觉地去认识英格丽这个人物，更多地了解哥伦比亚。后面的事就交给观众了，不是我们对观众说，“你必须认同这个、你必须认同那个”。而是由观众自己去思考并做出判断。我们只是在讲一个故事。

维多利亚：如果你和许多激进主义纪录片导演一样，那就应该知道最能打动观众的影片是讲述一个人的故事的，而不是一个问题。我看过由米莎·佩莱德（Micha X. Peled）导演并出品的影片《中国正蓝》（*China Blue*），影片讲的是中国制衣业。摄制组真的下到某个血汗工厂和一个13岁的女童工生活在一起，从这个女孩离开家乡的时候就开始跟踪拍摄。那真是了不起！

你们两人还将合作第三部影片？你们合作成功的秘诀是什么？

卡琳：我觉得是因为我们俩对同一件事情能提出不同的观点，这是件好事。有人曾问过我，要是我们俩对一件事情持截然不同的意见时，我们会怎么处理。我觉得是这样的，如果两人中有一个人的观点更有力，而且她能给出充分的理由说明为什么，那么另一个就会接受了。

维多利亚：或是对某一点更有激情……

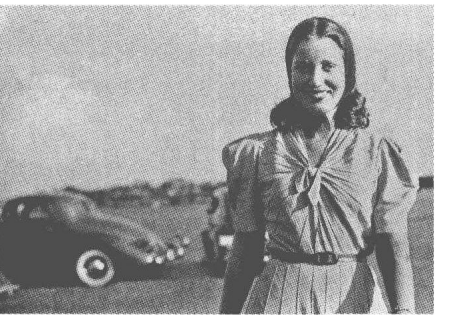
卡琳：……更有激情的话，我们会说：“好吧，尝试一下……”

维多利亚：我们俩总会去尝试一下对方的想法。

Chapter 17

李克·伯恩斯

RIC BURNS



李克·伯恩斯凭《美国内战史》两度获得艾美奖，该片由他和兄弟肯·伯恩斯联合制作。他通过自己的公司——赛马影视制作公司（Steeplechase Films）为美国公共电视台创作了大量的获奖作品。他的作品有：《尤金·奥尼尔》（*Eugene O'Neill*）、《安塞尔·亚当斯》（*Ansel Adams*）、《科尼岛》（*Coney Island*）、《当纳聚会》、时长 6 小时的系列片《西部新天地》（*The Way West*），以及在 2001 年“9·11 恐怖袭击”之前拍竣的 7 集系列片《纽约》，之后他又拍了 8 集关于世贸中心的影片《世界的中心》（*The Center of the World*）。这次采访的时间是 2003 年，当时他刚刚完成《世界的中心》一片。

您有那么多的创意，但您是如何决定在影片中使用哪个的？

对我而言，在“历史纪录片电影制作人”这一串词中，毫无疑问“电影”一词是最重要的，这是因为电影是多么富有魅力啊，就如梦幻一般。我最珍视拍电影的经验：你被光、影、声音、话语、音乐带入一个非常深邃的地方。而它们正是构成电影的元素。电影总是关于那些视觉、主题、情感上的对比反差。想想影片《当纳聚会》，读一段它的文字，如果这段文字非常准确的话，你会感受到一种光明与黑暗的交融。在美国梦最为膨胀的时期，有 87 个人前往

西部并幻想找到他们的天堂，然而最后却以可怕的噩梦收场。一提起“纽约”这个词，你大脑里会快速闪现纽约那些由摩天大楼构成的轮廓线。最迷人的是暮色时分，城市里盛大耀眼的光芒、强悍有力的暮色与黑暗交织在一起。

遴选故事时，如果你感到这个材料能让你挖掘出电影梦幻的力量，就可以决定拍摄了。你可以问问自己对这个材料的基本感受：故事是什么？用什么样的结构才能深入和精巧地描述故事呢？《纽约》这部影片被撑到十四个半小时，而现在我们又要拍一部两个小时的关于世贸中心的影片。但在拍《纽约》的过程中最令人兴奋和引人思考的是：纽约是世界贸易的最中心？这是一个非常简单、不确定的解释。我在想：纽约为什么会成为这样一个既光彩夺目而又黑暗无比的地方？原因就是，打从一开始起，它就是作为一个无情的商业殖民地被建立起来的，而不像当时那些因为宗教竞争而建立起来的殖民地城市。

您是如何把镜头对准那些非常宽泛而复杂的历史话题的？

你在创作中的每一步都会思考这样的问题：什么对你所讲的故事来说最为关键？又是什么推动了故事的发展？你明白，影片应该先从那些荷兰人（定居者）开始，然后才是英国人。但不用在英国人的故事上花太多时间——虽然他们做了很多不同的事情，但总体大同小异。因此，你要掌握基本的叙述标准：即不要重复讲述任何一个故事。所以，影片中只有一次打劫，只有一次纵火，一次摩天大楼爆炸，一次战争。换句话说，通常要找到这一刻，即在最高叙述弧上让观众领悟你所讲的那个故事的本质。把那个 1863 年征兵暴乱的故事讲出来，它是迄今为止美国历史上最具有催化效应的民众暴乱中最差劲的一例。

要尽量严格地按照顺序逐一检验影片的主旨。要问：将这些素材组织在一起的中心主旨是什么？哪些素材能够最有力地说明这些主旨？你要把这些中心主旨作为一种探测棒，就像在影片《纽约》中一样，让这根探测棒在茫茫无尽的素材中发现宝藏。那些最有力的素材在哪里？哪些最能表现主旨？详尽地说明主旨？并推动主旨向前发展的素材在哪里？

在您的创作中，您是如何界定并把握中心主旨的呢？

主旨是影片的命脉，也是事件的中心。故事是载体，主旨则是基调和情感，它会给你点出故事的方向。

主旨让你明白并感受到故事中不同元素之间的协调一致。20 世纪 20 年代，哈莱姆（美国纽约市黑人居住区）是怎样一番景象呢？大众传媒大爆炸；阿尔·史密斯（Al Smith）竞选总统；股市飙升；摩天大楼比肩而起。在某种意义上，主旨回响在这一切之中。糟糕的主旨就像是饼干切模机，使所有的事看起来都一样。好的主旨会让你领悟事情之间的隐喻关系，尽管它们表面上或多或少都有相异或相似之处。阿尔·史密斯追逐总统的位置，弗·司各特·菲茨杰拉德（F. Scott Fitzgerald）追逐泽尔达（Zelda）和最伟大的美国小说，一个小投资者对财富的追求，以及有人对世界上最高的大楼的追求，这些事情彼此之间存在着某种一致的隐喻关系，但这并不意味着它们的意味相同。你可以将此理解为它们在同一环境氛围中发生的共振，这样做会让片中的每一个事件都更有感染力。

并不是所有的历史纪录片都需要发掘主旨，有些纪录片只表现一个故事或一种情形，没有上述那么复杂。

我从自己的工作中得出的经验是：如果你过渡得太快，你可能就会抓不住主旨。领悟主旨的一种方法是把它写在火柴盒背面。实际上，要让主旨渗透在整部影片中确实是件很难的事情。首先要找准主旨，这可需要花费一段时间。接着把它清晰准确地表述出来，弄清它与实际素材的关系。进行调查，形成故事，这也需要花一段时间。然后把它们以某种方式整合在一起，你会发现主旨显现出来了，就像弗兰肯斯坦创造的怪兽一样具有了思想。这就是你需要在剧本撰写和剪辑过程中做的大量工作。你还要将你已做的与直觉上认为能够做到和应该做到的进行比较。

讲述故事的思路是在什么时候以及怎样形成的呢？

你对要拍摄的影片的第一次描述可能发生在各种情况下。有时是在写给同事的一封信中，有时是在为给影片筹集种子基金而写的两页纸的提案

上。从某种意义上来说，每次复述都会成为影片的一个版本，而你会尽可能地使你的复述更加缜密更有感染力。而且，你的一次影片重述总会比以前更长、更详细、更有结构感、更有深度。你把初始的描述作为一个起点，而当你着手实施的时候，它又开始发生变化。4 集变成 5 集，1 小时变成了 2 小时。在我的经验中，它不会与你最初的设想完全背道而驰，而是更加丰富。这非常像是在一个地势复杂的山坡上滚雪球：这里的雪有点湿，那里的雪有点干，有的洁白，有的脏污。雪球在滚动过程中会构成古怪的形状，拥有一定的运动速度。但它在变大时总是与形成它的材料——雪处于有机联系之中，而它下滑的速度也离不开山坡的地势。

这是一个潜力无限的研究，您是怎么知道什么时候该停下来的？

我想任何一部成功的有创意的影片都需要游走在执念与决断之间，二者缺一不可。执念让你不断地去寻找更多的素材，更多的照片，拍摄更多的采访，进行更深入的研究。我想在此讲一个希腊神话：奥德修斯把自己捆在桅杆上，听着女妖美妙的歌声，她们在唱："来吧，这里有更多的东西。来吧，这里会有更多的东西。来吧，这里一定有更多的东西。"而在你所设计的船上，你不仅是那个把自己捆在桅杆上，用蜡封住耳朵的奥德修斯，你也是严守纪律、勇往直前、作出决断的船员。"我们就用这个，并且要坚持用下去！"不管何时发生何事，你都不要放弃。这就是你的决断。你说："好，它真的起作用了。"通常这种情况很少见。这就是说，在这个作出决断的过程中你会发现，你最喜欢的那些东西变得不适用了。但如果你坚持下去的话，在坚持的过程中，它们就会挤占你的空间并开始限制你能够做的事情。

拍摄前，您会写剧本草案吗？

这些都是一连串的工作。比如，我们正在拍世贸中心的一个传记片，它是 8 集系列片《纽约》中的最后一集。我们有一个关于影片内容的清晰的大纲，以及一个 50 多页的故事阐述，里面罗列的材料可能都会被用到故事里。但它不是一个剧本。它只是一个按时间顺序编排的故事阐述，有点像基本历

史材料，是一个重述。这个重述有着完整的结构，它会告诉你影片的主题都会在哪里出现，在哪里发展到高潮，以及在哪里转折等。

脑子里有了这个重述，你就可以做采访了，也知道如何设计问题了，也可以出去进行现场摄影了，无论是直接电影的拍摄还是风光电影的拍摄。理想的情况是，在你撰写剧本的时候，除了采访，最好也做一些摄制，因为从中你会发现一些意想不到的素材。

比如，每个人都知道菲利普·帕蒂（Philippe Petit），因为他曾在双子座大厦间走过钢丝。但是直到做完采访，我才发现他将会占据这部影片很大的一部分，而不是短短的 5 分钟。他出生于 1968 年，18 岁那年在巴黎一家牙医办公室上班时，就幻想着能在世贸中心的两幢大厦间走钢丝，成为一名高空艺术家，但这个梦想一直没有实现。1974 年 8 月，突然，当这位身材修长看上去一点也不像法国人的菲利普·帕蒂在架设于两个大楼之间的钢丝上若无其事地行走时，许多纽约人围了过来，吃惊地注视着他。这项会令人晕眩的高空艺术，脆弱与力量并存，而这正体现了世贸中心的本质核心概念。所以你会发现这个人在影片中，从对世贸中心的一个很小的注释转变为了它的一个精神象征。

6 个月前，如果有人问我："你会采访菲利普·帕蒂吗？"我会说："可能吧。"好运随计划不期而至。这个计划来自于直觉上的坚定的信念——这是一个深具感染力的故事，来自于相信自己能清晰表述出它的主题。有了这个计划，你就可以出去寻找各种素材和机会。也就是说，计划必须包括构成影片的各种元素：采访对象、拍摄地点、书中的引语、你对之一无所知的历史片段。这也是我为什么说执念与决断并重的原因。

请谈谈您的剪辑过程。

剪辑过程类似于写作，但不是指口头创作。你会尽你所能地剪辑一个富有感染力、紧张而动人的段落，在某种程度上，这和写作是一样的。你先写一个句子，然后把它丰富成一个段落，再到几页纸，一个故事阐述，最后到一个剧本。这一切都是在为影片收集资料。当你坐下来进行剪辑的时候，从某种意义上说，你是在写作——不仅要有文字和创意，还要有影像、采访、口述资

料、文献档案资料、音响、音乐。你需要尽力用这些材料组成段落，并尽力详细地说明这个段落。这个段落就像写在纸上的一个五言体的电影梗概，虽然唱起来很短，但却初具雏形和韵味。

您会使用戏剧化的幕式结构吗？

我觉得这是一个非常复杂的方法，就算采用了，观众也不一定能看出来。只要抓住一点：在创作故事的过程中，要着实推进故事的发展，这就是你要做的。我们可以遵循一个简单朴实的公式，这是15年前我在剪辑室里剪辑《美国内战史》时想到的，那就是要有所取舍。《美国内战史》采用了传统的对比式结构来推动故事的发展。如果只是让那些对比简单地来回交替，那影片就像红绿灯交替明灭一样乏味。所以采取灵活的取舍会使故事有个变化弧。价值是相对的。你关注某件事，自然就会发现某些问题，随着时间的推移，问题又在发展和变化着。

您影片里的主人公不一定都是人类，在系列片《纽约》中，城市本身成为片中的主人公。

对的，你必须要确定你的拍摄主题。一个人们经常会犯的错误是把主题的各个部分和整体混淆。比如，你正在摄制一部关于19世纪后半期美国西进运动的影片，建造横贯大陆的铁路、小大角河战役、乔治·阿姆斯特朗·卡斯特将军（George Armstrong Custer）、坐牛酋长（Sitting Bull，印第安苏族部落的首领），以及导致伤膝涧之役的事件等等，所有这些故事、事件、人物、时刻和景象纷纷成为你的影片故事的一部分。但你必须考虑清楚，你的影片是关于某个人，还是某个重要时刻，抑或某件事情的。尽管花很长时间跟乔治·阿姆斯特朗·卡斯特将军谈话的感觉很好，但如果你决定摄制的是关于1845年至1893年间的“西部新天地”，就不能被其中一个最精彩的、最具戏剧性的组成部分迷惑和分散注意力，从而作出一些廉价而轻松的决定。这种现象在摄制历史纪录片时经常发生，它的害处是会让制作人分心，不再坚守自己原来的计划，而使原来的主题变成一个简单的英雄的故事。

我觉得拍电影最具挑战性的问题是：某些情节很有诱惑力，而整体又让人捉摸不定。要知道，整体才能体现主题，整体才能创造连贯性，才能让叙述在轨道上发展，才能以各种事件因素来深化中心主旨。只有整体才能将影片戏剧化地往前推进——不是那种将你禁锢在一个富有当地风情的故事中的那种戏剧化的推进，而是那种以优美的弧线划过深远时空的戏剧化的推进。如果你觉得影片中会出现两个主角，那就拍两个故事，要不然就拍两部影片。

您如何权衡一部影片在故事讲述上的平衡？

书面写作的历史与历史纪录片的最大区别是，前者可以进行推论，可以自圆其说，可有细微出入，都不会削弱它的力量；而后者——历史纪录片却不可以这么做。我认为，电影的复杂性不是指同时讲述五件不同的事情，而是指你需要随着时间的推移讲述事情的许多不同方面。

我很痛恨有些专业历史学家只浏览了 10 分钟的影片就评价说："你认为纽约就是一个商业化的充满贪婪的城市吗？你不觉得这是强烈的资本主义立场吗？"可这就是我们所感受到的纽约历史容颜中的一个表情。从某种程度上来说，电影是一种充满诱惑的简单媒体。它需要你用一件简单的事情折射出所有的瞬间。所以如何达到复杂性呢？不是同时而是连续性的。你先拿到赞助，然后是负责人，你还会找个诗人，之后也会找个监工。找诗人的时候不要说："哦，我们同时还需要一位监工和一名警察。"与其蜻蜓点水，不如重拳出击增强影片的力度，力度才是吸引观众的重要砝码。

我觉得电影电视观众，还有影迷都会这样认为，通过在影片中增加一些"当下"的气息会便影片更有感染力。比如，拍的时候可以说"现在我们在这里"，接着还是"现在我们在这里"，之后也是"现在我们在这里"。纽约以作为资本主义的象征而著称，但它也是资本主义的掘墓人。这里兴建了很多出色的公共建设工程，但也有反对建设这些公共工程的阻力。这里被男人统治了 50 年，这里有 144 名被剥夺了公民权的女性热烈投身于促进社会的巨大变革。这些都发生在纽约。令导演心痛的是他不得不删除一些情节以使影片简约。但如果不将它们剪掉，这就不算是一部好作品。

您希望观众从您的影片中获得什么?

当电影很有感染力时,它会让观众产生一种幻觉:观众自己过去的体验与观看电影的体验混为一体——让观众完全不自觉地随着影片故事展开的审美体验与他对过去生活经验的想象相重合。对于历史纪录片制作者而言,这取决于你为过去赋予生命力的方法。听起来有点似是而非,导演通过创造现在,也就是观众所看的那部影片,那部倾注了导演的审美、心理、情感、智慧的影片,让观众发出这样的感叹:"哦,这就是过去。20 世纪之交的科尼岛是多么迷人啊!"但这些其实是发生在现在的,这也是拍历史电影的一大辛酸。你得利用历史给我们遗留的东西,或者对过去的搬演来复活过去。

我发现对电影制作来说最为重要也最难以形容的是,你得让观众相信某些东西不只存在于银幕上,也存在于现实中。得让观众相信银幕画框之外还有东西存在,他们看不到的存在。也就是让观众相信在他们观看前和观看影片后,还会有些事情发生。如果你做到了这一点——我知道很难,你会发现观众就像被紧紧地钉在了银幕上一样。他们不仅盯着闪烁的银幕观看——而且还相信,银幕上的这些都是真人、真事、真实的时刻。在影片放映的整个过程中,他们完全被无限的神秘所吸引,不知道会往哪里去,但却全然不想后果。

您通过什么方法吸引观众的,而且他们是主动地,不是被动地被吸引?

告诉观众故事是什么很容易,而要讲述一个故事却很难。如果电影只是简单地给你介绍一个故事,那电影就等于只是一张二维地图而不是四维的宇宙了。讲故事就是在说从前。比如一只船驶入一个角落,看到这只船使你非常兴奋,对它充满了无限的遐想,尽管未来还没有发生,你会想:"会发生些什么事呢?"电影也是如此,如果它在讲述故事时,能让观众也进入故事中,那这样的影片就很出色了。

就使用文献资料的各种伦理道德规范来看，您在作品中运用文献资料时的标准是什么？

我认为，任何影片或导演都会与观众建立起一种契约。也就是你——观众对我的信任。我会尽可能地使用那些最接近真相的材料。但有时那些材料也可能被证明不是那么接近真相。所以导演使用文献资料的意图纯正与否很重要。导演无非两个意图——真实性和表现形式上的张力。比如你在拍《当纳聚会》，当纳聚会发生在150、160年前，那时根本没有摄影机。而影片中如果出现一个马车队的镜头——事实上，这个镜头是从后期圣徒都会在20世纪40年代所拍的一部影片中拿来的，这就不算是作假，因为你仔细想想就会明白当纳聚会是不可能被拍摄下来的——那时摄影机还没有诞生呢。那观众为什么会相信这部影片呢？因为我们被一连串的故事要素吸引住了，这些要素包括：当时的口语、事实、物件、引语、采访，一些看似合理的、清晰而有说服力的镜头。

有一种方法可以让你完全忠实于文献资料的真实，但却会毁掉故事。有些历史纪录片导演固执地相信，只要拥有原始照片就可以赢得观众的信任，也会使影片具有感染力。真是一派胡言。比如，在特定的时刻，演员一只手的影子，会比布莱迪[①](Brady)拍摄的所有照片加起来更让你相信亚伯拉罕·林肯(Abraham Lincoln)的真理。反之也许就无效了。搬演可能会非常奏效，但这的确取决于导演的机灵和精巧。有时，你可能会为影片选用一个历史权威性较弱的元素，因为它看起来效果不错也容易做到。导演本质意图的纯正是值得尊敬的，既要告诉观众真相更要将观众深深地吸引到生动的故事之中。

那基础调研呢？

你不仅要写书，要做文献研究，还要与学术顾问沟通。篡改事实会让人难以接受，但不篡改事实也并不意味着你不会犯许多错误。一旦事实被查出有

[①] 1961年至1865年美国内战中，在林肯的支持下，纽约的摄师麦秀·布莱迪组织了20个摄影记者，拍摄了一万多张新闻照片。——译者注

误,就要立刻改正。如果导演对事实的处理过于草率和疏忽,那他就会使他与观众建立的那份相互信任的契约破裂。即使观众不能很快说出哪儿出错了、怎么出错了或者为什么出错了,也缺乏那方面的知识,但他们凭直觉就会迅速感到他们被骗了。所以你需要忠实于影片。这点毫无疑问。电影是由一些适当的材料组成的,它使这些材料之间得到了很好的平衡。观众们坐下来看电影时,会带着很多的经验。因此从某种意义上来说,观众是最好的电影评论家。

当一个主题没有照片和影像资料时,您如何考虑使它视觉化呢?

摄影师阿尔弗莱德·斯蒂格里兹(Alfred Stieglitz)一直认为,一张照片不仅是对外在现实的客观描述,而且也是内心情感世界的反映。我想,由一系列影像构成的电影,从某种程度上说,不过是对内心情感世界更详尽的描述而已。有时运用过多的文献视觉形象会让观众明白影片的内容,却无暇思考影片是否与人物的内心情感相契合。当你不得不虚构一些视觉形象时,一定要记住你的工作的本质。

最成功的例子是电影《卡斯特与疯马酋长》(*Custer and Crazy Horse*)。19世纪,除了亚伯拉罕·林肯的照片,就数乔治·阿姆斯特朗·卡斯特将军的照片最多了。而疯马酋长没有影像资料。我不相信仅仅因为用这些照片就能轻松地将观众带入卡斯特将军的情感世界。至于疯马酋长,你不得不转而拍一些风景画面并进行适度的再创作,以找到引发观众共鸣的心理因素。除此之外没有捷径。

您能谈谈剪辑中的节奏问题吗?您怎么知道什么时候需要淡出,什么时候启动一组镜头?

电影的结构单元是由一些场景构成的,而每个场景都有开端、发展、结局以及节奏和高潮。就像影片《当纳聚会》的故事,在一个高潮出现后,需要淡出,以让观众有个停顿和休息的机会。就像任何时间艺术形式一样,电影本质上是具有音乐性的。它是所有构成影片的事件流形成的增量渐进效应。

如果这个事件流始终汩汩而流却没有停顿的话，你是不是觉得需要一个节拍？你正在想着刚刚看的上个场景的事情，还能接受新的信息吗？这时候能加速么？其实对我而言，电影需要的就是简约和情感两条轴线。这两条轴线是紧密相关的。事件越清晰简约，蕴含的情感越强烈，也就越能打动人。

我喜欢电影制作的最后阶段，因为直到那时你才能确定所有的事情都准确无误了。不仅是那些还没有做的事情，还有那些已做过的事情。比如，语言——描述和理解之间并不存在严格的界限。所以语言会是剧本里最让人头疼的事。它虽不是具有挑战性的概念或研究课题，但难的是找到合适的词清晰地表达影片。一部影片中，什么样的词是清晰而又最简明最简单有效的呢？我想到了影片《美国内战史》中，杰弗里（作家杰弗里·沃德）写的一句解说词："春雨把这些陈年旧坟冲洗得干干净净。"它把影片的意义表达得非常到位。你能理解历史真相，然后在它的语境中用不同方式清晰地表述出来，你就成功了。

Chapter 18

乔恩·艾尔斯

JON ELSE

乔恩·艾尔斯在加州大学伯克利分校新闻学研究生院指导纪录片项目。他曾获得4次艾美奖，多次奥斯卡提名及一次麦克阿瑟奖（*MacArthur Fellowship*）。他的获奖作品有：《核试爆之后》、《约塞米蒂：天堂的命运》、《唱快一点：舞台工作者眼中的〈指环〉》（*Sing Faster: The Stagehands' Ring Cycle*）、PBS播映的系列片《卡迪拉克沙漠》，以及《美国民权运动史》。在拍摄《美国民权运动史》时，我们第一次见面。他担任过包括《图派克：复活》（*Tupac: Resurrection*）在内的上百部影片的摄影师。最近他正在担任监制和导演的是一部关于核武器的纪录长片《如此之多的奇迹》（*Wonders Are Many*）。我们以下的谈话是在2003年和2006年分两次进行的。

纪录片必须要有一个故事主线吗？

在过去50年里，我们绝对相信所谓主线就是影片的故事。至今我还没有发现哪一种方法可以让你在没有故事的情况下成功地创作出一部纪录片。而采用戏剧化电影的故事手法，还是个相对比较新鲜的手法。

从某种意义上来说，我认为故事来自于西方文学、戏剧、优秀的小说及故事片，故事在极大程度上满足了我们的要求。它使许多观众从不断切换频

道转为锁定一部肥皂剧，比如观看《绝望的主妇》(*Desperate Housewives*)。但在某种程度上，这是我们同魔鬼的交易，浮士德式的交易。我职业生涯的大部分时间都在拍现实世界里的真实人物，他们表现得就和麦克白夫人、李尔王，或《杀人》(*Homicide*)中的角色一样。在他们讲述自己与生活的抗争时，我会让他们有条不紊地按时间顺序进行，尽量使他们的叙述符合莎翁戏剧的模式。

在拍一部关于罗伯特·奥本海默和第一枚原子弹的研制过程的电影《核试爆之后》时，我们让制片组成员读《哈姆莱特》，在拍摄和剪辑期间，为了比较罗伯特·奥本海默和哈姆莱特的相似点，我们围着大桌子讨论了很久，讨论的结果是罗伯特·奥本海默在现实生活中的性格非常接近于那位因想知道该做什么而备受煎熬的年轻丹麦王子。在拍摄《大萧条》(*The Great Depression*) 系列之《在福特工作》(*A Job at Ford's*) 中的亨利·福特(Henry Ford)时也是如此。很奇怪，我不自觉地把亨利·福特的财富转移到工人们手上和李尔王的财富转到了女儿们的手上联系到一起。但我不确定我以后还会不会再用这种方法。

您不觉得只要您的作品正确无误，这种传记手法就会有效吗？就让传记作家帮这个忙吧。

我认为以上两部影片在结构上都很成功，但它们能否在影史上占据一席之地——还要让时间来证明。从今后的道路来看，罗伯特·奥本海默和亨利·福特比起哈姆莱特或李尔王来说更复杂，他们的生活会更糟糕些。这两部影片中的另一个问题是，我试图将自己隐藏起来，跳过许多圈套，完全让自己消失。

那么观众不会意识到是有人正在讲述故事吗？

我坚信，观众们会觉得纪录片比他们在银幕(荧屏)上看到的其他东西都要更真实。当影片放映结束，灯光亮起，或商业广告出现，观众会相信有些事情确实以特定的顺序发生过。他们不会说“这是乔恩·艾尔斯所理解的亨

利·福特在生活中的表现”，人们会认为纪录片中的事件和实际发生的事件相似到惊人的地步。

我努力做到准确，这两部影片都没有任何纰漏，每一个事实都经过了核实，所以我可以很坦然地提出我的观点。其中有一些经过我们修饰的地方，还有一些我们的个人观点，也都经得起事实的检验。我对这样的故事没有耐心——故事摆在那里，导演却偷懒不去核查事实；或是故事太精彩了以至于导演觉得不用去核实；放行过关后，还说：“我又不是记者，没关系的。”我可不会买这种账。

这些问题部分源于对“纪录片”没有一个普遍的定义，甚至在对纪录片导演的归类上也存在着争议：他们是艺术家？是记者？还是其他？

这由不得我们做决定。我们也没有兴趣去定义自己是不是纪录片导演。但我们拍的影片会响亮地说“我是一部纪录片”。纪录片之所以能对观众形成巨大的诱惑，是因为观众们非常重视那些他们发自灵魂地深信不疑的东西。你可以说：“我不是记者，不是历史家，只是个讲故事的人。”但你呈现在银幕（荧屏）上的东西却会被绝大部分观众认为是真实的。

你不能既拥有蛋糕又想吃掉它。你不能讲一个太过引人入胜却因此不再真实的故事。不要欺骗观众。我努力让学生明白一点：在摄制纪录片时不要把事情有意夸大。在影片中插入你个人的富有激情的声音并不意味着你必须放弃记者的职业操守。你可以同时是记者和艺术家，但你必须让人们清楚你讲述的是什么样的真相。

您曾谈到过纪录片在推进公众意识的问题和事件上具有一定的作用，您能解释一下吗？

我只谈纪录片在公民对话、国家对话中的重要作用。纪录片的作用之一是给美国公众提供一个对话的平台，使他们能对一些公共问题和基本事实有个基本而准确的理解。事实上，纪录片在决策者们的私人生活中也扮演着重要的角色。克林顿总统就以会为研究某个特定问题而观看大量相关纪录片而闻名。影片《约塞米蒂：天堂的命运》曾在参议院核心会议室为 7 名参议

员放映,那次放映甚至是在 PBS 播映之前。而我对此并不知情。影片《卡迪拉克沙漠》也曾在美国国会山的一个大概能容纳 100 来人的参议院核心会议室放映,观看此次放映的观众来自白宫、行政管理和预算局(OMB)、国会、参议院,以及内务部。影片《核试爆之后》的第一个拷贝则是被中央情报局(CIA)购买的。

20 世纪 90 年代,如果你去加利福尼亚的第六级(the sixth grade in California),就一定会看我的影片《卡迪拉克沙漠》。毫无疑问,公共电视台也是非常重要的,它的覆盖面虽然正在缩小,但依然非常宽广。《卡迪拉克沙漠》在播出时曾经创下一晚有 900 万人收看的记录。光是关于该片的书就销售了五万册。在我有生之年,全世界可能会有三千万到五千万观众观看这个系列片。对我来说这真是棒极了。

作为导演和摄影师,一般您事先怎样计划讲述几个故事呢?

在着手一部影片时,我通常要找到至少两个同时展开的故事。其中一个一般比较简单、呈直线发展,按照时间顺序往前推进就可以了。如在影片《唱快一点》中,推动情节发展的只是一个简单的故事——也就是瓦格纳的歌剧《指环》(*Ring Cycle*)所讲述的故事。《指环》是一部关于众神之间的争斗的疯狂肥皂剧,是一部亚里士多德式的古典戏剧:人物、不断升级的冲突、最后的和解等等。影片《唱快一点》的另一条平行故事线是一个稍微曲折一点的故事:舞台工作人员为这部歌剧的首演之夜所做的准备工作。

《卡迪拉克沙漠》也是如此。起初讲述了一个表面上并不是很吸引人的故事,是讲述如何在美国西部开掘运河、灌溉系统,以及建造大坝的。但我首先寻找到了一个故事。一个简单的,随时间的推移和人物冲突的展开向前发展的故事(结果有许多这样的故事出现),这部纪录片在国会进行了放映,并对我们生活于其中的当下的美国产生了巨大的影响。

我做的第二件事是找到某种视觉年表,规模宏大的视觉的东西。而且要非常地直截了当。美国西部曾是一个非常非常干燥的地方,我们所做的是,将每小时内水被改道的情景缓慢地展示出来。在《卡迪拉克沙漠》中从直升飞机上航拍的照片极为重要,从这些照片中我们看到了水被改道的全景。你

无法辨认西部这些管道系统的源头在哪里，除非坐在飞机上俯视，你才会发现这些河流和运河的流向错了。该湿的地方很干，而该干的地方又很湿。为了将“非原生态”农场的概念视觉化地表现出来，我们也做了不少努力，比如拍摄沙漠中部的夜景等。

影片《约塞米蒂：天堂的命运》也讲述了两个故事。一个讲的是现在的公园及旅游业给它造成的压力，另一个讲的是拉法叶·班内尔在 1854 年的一次对印第安人的突袭中，偶然发现的约塞米蒂公园。这是部很有意思的影片，因为你看到的所有镜头的内容都是当下的，完全是部发生在当下的历史片。所有的解说都来自于一本 1854 年的日记，这是我在这部影片的前制阶段发现的。

您是按日记中的顺序摘选并使用一些段落的吗？

日记中记叙的故事是拉法叶·班内尔和玛利波萨军队（Mariposa Battalion）的行动。他们来到约塞米蒂河谷，追赶塔纳雅首领及其部落，并烧掉了塔纳雅首领的村庄。事实上，这才是历史的真面目，一部肮脏的征服史。另一方面，讲了班内尔对约塞米蒂事件的反思及自己的超验体验。这些段落被大量地来回使用。我现在在一所高校的新闻系教书，要求比以前更严格了。

这就是他的思维，这不是一个发展的逻辑吗？

是的，但我们不会知道。当拍摄灯光打开时，我们要对观众信以为真的东西负责，不仅包括已经发生的事情及其面貌，而且包括这些事情发生的顺序，顺序是引发事件和决定其结果的关键。

您在拍摄工作中使用故事板么？譬如拍摄《约塞米蒂》，您在拍摄约塞米蒂国家公园的工人的场景时用了故事板吗？

从来没有。我的做法是先做一个周详的计划，然后努力工作，弄清楚我们要拍摄的每一组镜头后面的含义是什么。我们为什么要看约塞米蒂公园的工人们轰炸铁轨上的一块巨石呢？这个或这组镜头在接下来的故事中会

告诉我们些什么呢？（我们去那个有铁路工人和炸药的地方是因为那里危险吗？我们去那里是因为世界上所有的炸药产生的效力对这座让人显得渺小的巨峰是一样的吗？我们去那里是因为这些工人的工资低，想联合起来抗议吗？你真得想明白每组镜头的含义，要不然会把一切给弄砸的。）

对这些问题的回答是怎样改变了你的拍摄方式呢？

如果我们拍的是一组关于人们如何与大自然斗争，想把重达十亿吨的花岗岩炸毁结果却徒劳无功的一组镜头，那么最重要的可能就是表现出石头跟人相比有多么巨大，你可以通过人和巨石的对比来表现，事实上我们当时是用特制的石头道具来完成这类镜头的。我对其中一个有点危险的镜头记得很清楚：为了让那些旅行者能爬到湖上去抓鲑鱼，度过一个快乐的星期天下午，人们用炸药清除轨道。我记得我和录音师约翰·汉普塔斯（John Haptas）交流了很久，以确保他能录下这些炸弹声，由于其中隐含着危险，我感觉这些声音像是用一把折刀切断一串炸药后爆发出来的恐怖声音。

这个场景在某种程度上也讲述了铁路工人们的友情，他们那时连续几个月都一同住在山上的帐篷里，我会尽量多拍些能表现他们的身体接触的镜头，也会拍下他们相互抚摸，彼此凝望的镜头。他们没有试着加入工会，但如果我们要拍表现约塞米蒂国家公园铁路工人的艰苦生活的一组镜头，我们会选择将漫长的一天的整个进程都拍摄下来，以向观众展示这一天究竟是怎样的漫长。我们会拍他们在铁道边上吃一天三餐的情景，拍他们在暮色里筋疲力尽地向家里走去。基本上，你对你想通过画面传递的意思越明了，最后呈现出来的画面涵义也会越丰富。

不过也有一种危险——我们必须时常做好心理准备，因为我们拍摄的场景所表达的意思往往和我们期待的有出入。当你拍摄了一组镜头，在回放它、对它们进行调研，或者从一个新的角度审视它的时候，你会挖掘出一些新的材料，这就意味着这组镜头突然有了新的含义。这既可能是好事也可能是坏事。当导演坚持固守旧的涵义的时候，这就成了坏事。我给别人做过很多摄影工作，最后发现我拍的很多镜头在放映时都变味了，和原来想要表达的意思完全没有关系。

您觉得为什么会出现这种情况呢?

有很多人都有这样一种误解,认为反正磁带很便宜,所以不如先用小型数码摄像机把眼前的一切都拍下来,再去思考这些镜头是关于什么的。另一个问题是制作者先有了缺乏弹性的先入为主的想法,当拍下的镜头和想法不符时,就回到编辑室进行削足适履的剪辑,将拍摄的镜头与解说捆绑,玩点剪辑技巧,配上亢奋的音乐,或者拍点虚假的镜头加进去。我们明白,导演需要戏剧化的明确的事件,他们认为重要更好。我坚决支持拍纪录片者的职业道德。现在,纪录片的职业道德已经受到了令人震惊的侵蚀。低成本影像制作的好处之一是,它使纪录片民主化了,其不足是监督不够。人们的热情、愤怒、倡导及各种评价欲望等等都通过纪录片发挥得淋漓尽致,这是令人堪忧的。

在开始拍摄前,您会撰写拍摄大纲和故事阐释吗?

我会写的。我拍摄两类影片:一类是已经发生过的事,即历史影片。一类是实际正在发生的。这两类必须区别对待。

投资者对历史纪录片感兴趣的原因是,他们知道他们从中能得到什么,也知道已经发生过什么,不会再有任何意外。对这类影片进行计划时也是如此。作为历史纪录片制作人,你的职责就是不惜一切代价,哪怕花费半年或是一年的时间,也要找到一个恰当的方法,写出一个吸引人的故事阐述。这个故事阐述会详细描述调研的每个步骤和细节,帮你搞定所有的障碍,并且帮你找到最好的见证人。我会为历史纪录片撰写极尽详细的故事阐述。由于我拍摄的绝大多数历史纪录片都在现代拍摄,所以有非常多的现代元素体现在影片中。

而在拍摄现在进行时态的纪录片时,你不可能写出一个详细的故事阐述。这也是这类影片很难得到资助的原因之一。你能够做而且必须做的是,写一个类似于故事阐述的文件。这个文件要清晰地阐述出这部影片是关于什么的,以及该影片反映的基本含义。比如,如果这是一部关于棒球队的影片,你拍摄这部影片是因为关心棒球队的成本呢还是因为关心球队老板的

利润?你关心球员和球迷间的关系吗?你去那里是因为球队里有个日本球员吗?你去那里是因为这些队员和黑人联盟的传统有关系吗?你为什么去那里呢? 不管你写什么,你都要按照事件的顺序说明可能发生的或正在发生的。你也要写清楚哪些人可能是要拍摄的对象, 他们相互之间存在什么样的关系,以及在将来的拍摄中这种关系可能会发生什么样的变化。可是无论你怎么做,都会显得有点愚蠢。其实还是简单的钱的问题,谁会出资让你去拍摄世界上正在发生的事呢? 如果是在现在,谁还会出资赞助《推销员》(*Salesman*,阿尔伯特·梅索斯〔Albert Maysles〕、大卫·梅索斯〔David Maysles〕、夏洛特·泽韦林〔Charlotte Zwerin〕联合摄制)的拍摄呢?可能只有美国家庭影院电视台的希拉·内文斯吧。我觉得直接电影类型纪录片的摄制能得到赞助的唯一可能性是,影片制作人的名气或一个好的样带。

您会根据剧本阐述拍摄吗?

剧本阐述对我而言有点像飞机上的紧急疏散说明。当地狱之门被打开,邪恶肆虐时,你正在那里拍摄,并且患上了疟疾,而摄制组一半的人马都已哗变。这时你盯着这份剧本阐述,就会明白这是拍摄影片的一个防故障保险装置,你希望会发现一些更好的事情,而原定的剧本阐述只是一种确保影片能够在银幕上上演的方法,而最重要的是,你得清楚如何让已经上演的影片结束。

你会采用幕式结构吗?

我会尽量重新组织影片的叙事时间,包括闪回和闪进,以不断进步的眼光精心表现影片的张力。在剪辑室中,影片的结构几乎总在改变,但至少我明白一些幕式结构的方法,如果别的办法都失灵了,我就会采用这种幕式结构的模式。至少这种方法会使影片还算过得去,不会让大家都感到难堪。我现在正在摄制的影片没有采用幕式结构, 这种幕式结构可能令人觉得有点尴尬。

您希望观众对您的影片理解到什么程度呢?

在着手一部影片时可能会有这样一个误区：没有考虑观众最终会在影片中感受到什么、相信什么、明白什么。这是三个不同的问题。如果你选择了一个复杂深刻而富有活力的主题，在拍摄过程中可能会出现很多事情，它们会改变你的想法，就是你原本想让观众明白的想法。我的一个办法是，你可以将80%的精力倾注在影片开始的10%和片尾的10%的内容上。而影片其余中间部分处理起来比较简单，就像航天飞机那样，疾驰而过。

那您如何为自己的影片选择角色呢？

无论是好还是坏，选角色很重要。纪录片中那些咕咕哝哝的可怜虫确实让人不感兴趣。我经常用一个非常仁慈的说法，我们摄制组也跟着这么说的——“打着灯笼也难找的讲故事者”。实际上，大部分纪录片需要2至3个主要角色，以及几个替补的次要角色。你可以看看那些好的纪录片，它们都用了这种模式。不过往往是某种变体而已，尤其在非常有号召力的导演执导的历史纪录片中更是如此。困难的是找些小角色，但如果你努力寻找还是可以找到的。在影片《卡迪拉克沙漠》中，我们努力找到那些曾在大坝上工作过的人，以及记得西部河流改道前的情形的人。

在找人来讲述故事时，我直接找那些对影片的理解和我意见相左的人，并鼓励他们融入影片。我尊重他们所说的，并放在影片里。那天下午，在敲定了《卡迪拉克沙漠》（根据马克·莱斯纳的同名著作改编）的拍摄事宜后，我的第一个电话打给了弗洛伊德·多米尼，根据书中所述，他是大坝的建造者。结果他真是一个很爽快的人，他很高兴地向我们和盘托出当时他做了些什么，以及他为什么那样做。从理智上来说，我试图使自己的影片对每个人都公平。而公平并不是说要给在影片中的每个人同样长的时间，或者我让大家知道我对此非常不满意。如果那样做，就是在戏弄观众，让他们觉得这部影片没什么含金量。

每个人心里都有一杆秤。就影片《卡迪拉克沙漠》而言，我认为影片的故事以非常公平的方式展开，结果却遭到对立双方人士的不满。一些环保主义者认为我们太容易屈从于发展的观念了。而许多大型农业队的人认为我们对大型

农业的表现过于残忍。而一些洛杉矶人士则认为我们玷污了威廉·墨尔霍兰德(William Mulholland)的回忆录。他们这些观点我都不赞同。如果有人不喜欢我们的影片,那没关系;但如果说我们拍错了,拍得不精确,那就是造谣。

您现在的影片似乎打破了您常用的一些叙事手法?

这部新作《如此之多的奇迹》是我摄制过的叙事最复杂的一部影片。该片交织了 4 个故事:(1)两年中歌剧《原子博士》(*Doctor Atomic*,由约翰·亚当斯〔John Adams〕作曲,彼得·谢勒〔Peter Sellars〕执导)排练情况的故事;(2) 军备竞赛的文献构成的历史故事;(3) 罗伯特·奥本海默的生平故事;(4)在"三位一体"节那天的核试验前 48 小时的故事。而且其中每一个故事都不是按照线性展开的,比如以歌剧《原子博士》的结尾作为影片的开端,以歌剧的开场作为影片的结尾。整部影片时长 92 分钟,其中广岛被炸的事件占了有 20 分钟(这次轰炸标志着"曼哈顿计划"[①]达到顶点)。

这是我拍的第一部从摄影角度来看发自肺腑的影片。我请到了一位优秀的剪辑师黛博拉·霍夫曼,他看了我拍摄的一个场景后说:"下一个场景,即使发生在六个月前,从视觉上和情感上也都是可行的。所以我们选取的一组镜头包括从内华达核试验场的残骸镜头到齐声合唱钚元素的镜头。这样做不是为了遵照原著,而是因为它能从音乐、情感、视觉效果上来推动影片故事的发展,而又不伤及逻辑。"这种以直觉的方式来工作是可遇不可求的,并不适用于每个题材。但能够确定的是,该片的故事令人难以置信的丰富和广泛。这是关于一部歌剧和一次原子能爆破的故事。把这种骇人听闻的故事搬上银幕(荧屏)是绝不会亏本的。而且也多亏了这位非常出色成熟的剪辑师黛博拉,这些年她对我的许多影片都有不菲的贡献。在确定了结构以后,还有很多工作要做。我们将这些故事交织在一起,其中只有曼哈顿计划这个历史故事需要解说。当我们在舞台上和一群人拍歌剧表演时,解说员走掉了。讽刺的是,这是部资料密集型的影片,你可以从中学到很多关

[①] 曼哈顿计划(Manhattan Project)是第二次世界大战期间美国陆军自 1942 年起研究核武器计划的代号。曼哈顿计划的负责人为美国物理学家罗伯特·奥本海默。——译者注

于核武器的知识。

在加州大学伯克利的一个项目中，您给从事低成本制作纪录片的学生们区分了几种不同类型的故事，有的影片故事成本需要十万元美金，也有的需要五十万或更多的——这是 PBS 或者 HBO 电视台一小时全国性节目的资金数目。

我们在加州大学试着推广的体系中存在一个误区：那就是先找到故事，然后再预计如何以低成本摄制出来。其实应该是首先弄明白实际你可以得到的资金是多少，然后再考虑用这些资金适合拍摄什么样的故事。我们却整个反其道而行之。

你可以用些直截了当的方法来实验一下。想拍一部成本低又包含商业文献材料的影片是不可能的。你必须找到这样的故事，它既经得住粗糙的讲述方式，也不会因为少了一个人物、一个地点或一个情节就全盘皆输。你要找那些不用长途跋涉去拍摄的故事，还有那些具有明显的时间线和故事弧的故事。

一部影片不会因为你多给录音师付了点工资，或者让拍摄组在旅馆里多呆了一天就超出预算的。但一部影片会因为你在剪辑的时候为了弄明白故事而浪费掉两个月时间而超出预算。如果要做低成本影片，最重要的是找一个已经成型的、线索明确的故事来拍摄。事先弄明白故事是最经济的做法。再退而求其次的话，你就别想拍出来像《推销员》、《女兵》(*Soldier Girls*，尼克·布鲁姆菲尔德、琼·丘吉尔〔Joan Churchill〕合导)，或者《控制室》(*Control Room*，杰亨·诺贾恩〔Jehane Noujaim〕、哈尼·萨拉玛〔Hani Salama〕、罗萨戴尔·委瑞拉〔Rosadel Varela〕合导)那样的好片子了。实际上，以低成本拍摄任何一部直接电影都是非常非常艰巨的——你得在拍摄中潜心发现故事。

还有几点。你想要拍的是那种不需要耗上一个月才能获得拍摄许可的故事。比如你想要拍一个关于迪斯尼公司历史的故事，它是一个行业的典型范例，不论你怎么做，成本都会很大。但如果你要是花一个月用松下 100B 拍摄政治竞选内幕，你就可以用较低的成本。因为它具备了故事弧，有两个主要人物：一个会竞选成功，一个会失败。而且故事也有发展、高潮和结局。

目前，我签约的三部纪录片已基本结束。一部是卢德斯·波蒂略(Lourdes Portillo)的《麦奎因》(*McQueen*)——在惠特尼美术馆(Whitney Museum)首映的关于斯蒂夫·麦奎因(Steve McQueen)的短片；一部是彼特·尼克(Peter Nicks)的《狼》(*The Wolf*)——讲他如何与可卡因作斗争的时长 1 小时的影片，后来在美国广播公司《夜线》栏目播映了两个多晚上；还有阿尔伯特·梅索斯一个长期项目中的一集——乘上跨国列车，跟踪拍摄那些乘车人的故事。但这样做其实收效甚微：他在有的列车线上发现了一些故事，而在有的列车线上却毫无发现，包括梅索斯自己去的那条线上也没有发现什么故事。于是他重新调整工作，拍摄了一部关于纽约一个歌舞团的短片。也许在"纪录片拍摄大全"中，这种开放式的直接电影方式的探险是最成问题的。但要是他做不到，就没有人能做到了。如果连阿尔伯特·梅索斯都做不到，我想是再没有人可以做到了。

拍一部高质量低成本的纪录片还会面临哪些挑战呢？

我认为，制作纪录片最重要的，在某些方面说也是最困难的，是你怎样分解时间。如何对真实的人物在真实的世界中所做的真实的事情进行排序？如何丰富或者浓缩事件以控制放映时间呢？你如何对这些事件重新安排顺序，给观众一个最好的戏剧化的故事，不误导观众去相信谎言，让观众有出其不意的收获呢？一部纪录片的剪辑过程就是重新组织时间的过程，它可能会耗时数月或数年，也是最耗钱的阶段。

首先是找到一个进入故事的切入点。接着电影这门神秘的艺术就意味着你要弄明白，在哪些点上闪回去揭示一些背景故事，而又在闪回的哪个点上再闪回呢？在真实历史中，哈维·米尔克(Harvey Milk)和最后杀掉他的那个丹·怀特(Dan White)，俩人在同一天竞选同一个要职。但剪辑师黛博拉·霍夫曼和罗伯·爱泼斯坦(Rob Epstein)在组织影片《哈维·米尔克的时代》(*The Times of Harvey Milk*)的结构时，在影片的前三分之一只给观众展现了哈维·米尔克被选入了旧金山监理会，却很少提及丹·怀特。影片在讲完哈维·米尔克竞选成功后，才闪回到在这次竞选上哈维·米尔克与丹·怀特的相遇，以及丹·怀特想爬上权力顶峰的野心。因此，这两人最终将再度遭遇，而怀特杀了米尔克。

您和学生们一起工作时，会遇到常见的结构问题吗？

最大的难题是发现故事的切入点。几乎所有第一次拍纪录片的导演最终都会发现他们的影片发生的时间及空间欠佳。第二个难题是他们不愿给观众透露一些基本信息，因为学生们不情愿使用解说或者字幕之类的。他们从小受那些糟糕的解说的熏染，很难想象出精彩的、有艺术性的甚至是有用的解说词来。在一部纪录片中，解说词有可能非常精彩，也可能非常可怕，它就像摄影、声音、音乐以及剪辑一样。第三个常见的难题是影片的结尾，不当的结尾有可能让影片绵软无力，或者冲力太强，很少有人能准确拿捏。这就是我在教学中所得的一点成功经验。

一谈到现在的纪录片，人们可能会想到那些大屏幕、一鸣惊人的影片，如《超码的我》，或是那些在公共电视台播映的影片。但对于纪录片从业者来说，最实用的是为商业电视台的纪录片栏目拍摄的一些低成本的纪录片。其中有些很好，但仍然充斥着毫无想象力也没有缺点的材料堆砌的影片。针对这种情况，您让学生如何为将来做准备呢？

必须要现实些。在给别人效力（看看罗伯特·弗拉哈迪〔Robert Flaherty〕吧）时，就把工作干得漂漂亮亮的。但有时，别人会要求你拍得烂些，要求你别很专业，也不考核你的技术能力。真的是这样的话，尽管有点难度，但你必须不能超越底线，尤其是道德底线。最近一些毕业生的经历是，他们看到了这个领域里的一些显然非常不道德的东西，以及同行与其进行抗争的事情。比方说，他们看到一位导演在一次缉毒大搜捕中充当了警察的角色。

我相信学生在这些情况下是能做好工作的。如果导演为了迎合各种评价欲望，让你编造虚假的事情，烹制一些假冒的文献资料镜头，歪曲你的报道，胡编乱造一些情节，这些就超出了你的心理底线。你应该思路清晰地亲自对他说“不”。如果你回绝了这些要求，他没有反驳，那就行了。越是有观众在观看质量参差不齐的纪录片时为那些不真实的东西喝倒彩，这行业就越好。你就有工作干了。拍纪录片就是要给观众展示真实的世

界，这会涉及到你的专业技能及职业道德。年轻的时候，你很难不受诱惑，但只要认真细致地去做，相信你就会进入一家具有高水准的公司或其他地方工作了。

Chapter 19

尼古拉斯·弗雷泽

NICHOLAS FRASER

自 1997 年以来，尼古拉斯·弗雷泽一直是《乡村故事》栏目的系列编辑。《乡村故事》每年会给 BBC2 频道和 4 频道推荐 50 多部来自世界各地的优秀纪录片。其中约有三分之一是作为成片买进的，其余都是“预购”，或者委托给其他几家广播公司联合制作。（例如《乡村故事》与其他公司合拍的《时光如水》。这部影片在片尾这样鸣谢：“本片由西城电影公司制作，并获得美国波士顿公众电台、德国国家电视 2 台、法国艺术电影台，英国广播公司、丹麦电视 2 台的联合赞助。”这部影片将在 PBS 的《前线》栏目和 BBC 的《乡村故事》栏目播映。）

加入 BBC 之前，尼古拉斯是 4 频道的责任编辑，并经营着自己的“万象制作公司”（Panoptic Productions）。曾做过文字新闻记者的尼古拉斯现在还是《哈泼斯》（*Harper's*）杂志的特约编辑，他还著有《贝隆夫人》（*Evita*）、《现代仇恨之声》（*The Voice of Modern Hatred*），以及即将出版的《成为伊顿的重要性》（*The Importance of Being Eton*）。2006 年我们进行了电话采访。

**《乡村故事》栏目播映的影片在主题和风格上跨度都很大：如《同性恋的颤栗》（*Trembling before G-d*）、《战争空间》、《我们为何而战》（*Why We*

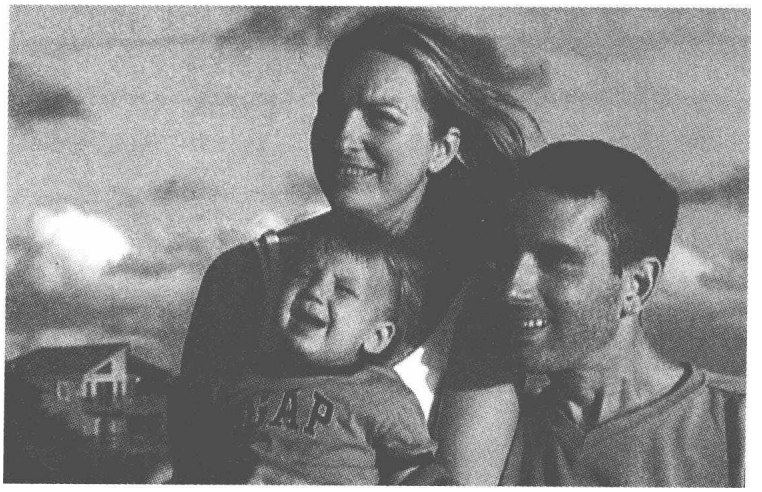
***Fight*)、《我的恐怖》(*My Terrorist*)、《我和我的51个兄弟姐妹》(*Me & My 51 Brothers & Sisters*)和《轮椅上的竞技》。您曾说您对这些影片的要求是"必须具备很强的故事性"，那么您会向那些电影制作人解释你这句话的意思吗?**

不会,因为他们可以通过《乡村故事》栏目以往播出的影片去了解我们所要表现的内容。而且我不好去跟他们说"对,这就是我想要的效果",这样会令人相当不愉快，而且这还意味着我得花很多时间告诉他们什么是我不想要的效果。我们不需要那种平铺直叙,有点像时事报道的影片,我们也不需要那种看图说话式的剧本。我们需要的是故事性很强,眼见为实的影片。

我很喜欢D. H. 劳伦斯(D.H.Lawrence)的一句格言,他说"人应该相信故事,而不是讲故事的人"。我觉得纪录片如果有很强的意识形态观念,一般不会令人满意。我并不是反对纪录片有很强的意识形态观点,但我觉得当一部影片看起来是在为某个观点服务的时候——那它只能是意识形态的说教,或者是事先写好的剧本观点的一个翻版而已。你会感觉这样的影片得出的结论非常生硬，感觉导演在制作影片前就已经决定了他们想要表达的东西了。因此,我首先会对那些有讲故事的欲望的人感兴趣,因为他们会自己从故事里发现一些东西。这也刚好和我的性格相似:我想写文章或书,是因为我想发现一些事情,也因为我真的不知道我对这些事情的想法。也许我会感到有些矛盾,但感到矛盾并没有错。

在20世纪六七十年代出现了新新闻主义,这种非虚构叙事散文的代表作家有:诺曼·梅勒(Norman Mailer)、杜鲁门·卡波特(Truman Capote)、汤姆·伍尔夫(Tom Wolf),您曾将现在的纪录片与这种非剧情散文做过比较吧?

是的,如今纪录片可能是各种非虚构类作品中最有意思的一种。我感觉除了北美的《名利场》(*Vanity Fair*)和《纽约客》(*The New Yorker*)以外,非虚构类作品的整体水平都在下降。《哈泼斯》呢,我确实很喜欢它,毕竟我在那里做过特约编辑,但是它的一些长篇大论式的报道降低了它的品质。大概在30年前都还有大量的类似这种报道，不过现在这种报道已经被博客取代



《时光如水》中的温迪、亚历克斯和斯蒂芬·海伍德。照片由该片制作者提供。

了，博客上会及时出现各种争议和观点。虽然我也曾经参与过这种争议，但现在我发现它很无聊，因为博客上的观点实在太过泛滥。我觉得人应该在生活实践中发表观点，而不是通过别人获得观点。

拍纪录片这件事最吸引我的是，如今摄制的这些纪录片似乎都在有意或无意地追溯60年代末，那个时候任何事情似乎都能用长篇纪实故事来报道。你可以派一些优秀的记者出去采访报道一个事件，不管是派琼·迪迪安（Joan Didion）、诺曼·梅勒还是其他人，他们都会带回来一些非常有见地的东西。当然了，你现在可以用数字摄影机做同样的事情。纪录片是一个小众市场，但也可能是一个会比60年代的新闻业更为广阔的市场。在1967年，与阅读《时尚先生》（*Esquire*）杂志相比，有更多的人会被吸引去观看优秀的纪录片。可现在的情况是：纪录片是一种民主化的媒介，但令人遗憾的是，现在这些影片并没有赢得广泛观众的喜爱，而照理说纪录片是应该受到这样的待遇的。但是每年还是有越来越多的优秀的纪录片涌现出来。显然，这些影片的赞助资金也在发生着明显的变化，很多私人资金都投向了纪录片，他们不仅为电视制作，同时还瞄准电影院。如果他们的影片是为电视台制作的，他们也不会重蹈20年前的覆辙，只将目光放在像PBS或其他电视网络上。如今他们还会转向有线电视台、卫星频道，乃至互联网等。我想这些方式会使这些纪录片在很短时间内被发行出去。

《时光如水》的导演斯蒂文·阿舍和珍妮·乔丹使他们的影片成为一种"非虚构小说",因为他们塑造的是有层次感和结构感的故事。

他们的确是这样做的,准确地说,是诺曼·梅勒这么规定的。《篮球梦》是一部很好的"非虚构小说"纪录片。《伯克利的游击队》(*Guerrilla: The Taking of Patty Hearst*)也是非常优秀的"非虚构小说"纪录片。每年都会出现很多优秀的"非虚构小说"纪录片。如果你喜欢,"非虚构小说"纪录片就会存在,它介于你在飞机上爱看的那类杂志文章与"非虚构小说"之间。在我看来,这也给纪录片发展提供了一个很好的空间。

您认为新闻训练对纪录片制作人有多重要?

实际上,在没搞清楚故事和没弄明白该相信谁之前,这个问题似乎是太大了——我不喜欢说凭直觉之类的,但只要你受过良好教育,有抱负,你就能找到这个问题的答案了。你可以读一本关于伦理道德的书,也可以和执行制片人一起出去,他会告诉你什么能做,什么不能做。如果你编造任何事情,人们都将会很快识破的。

像《篮球梦》这部影片,它的新闻水准是无可挑剔的。但它不仅仅是一篇新闻,它有更大的抱负。在新闻中使用人物是为了新闻报道的目的本身。新闻报道故事中有人物存在是因为记者需要把他们拉进来以支持他的观点或作为故事的原始材料。而纪录片却是另外一回事。你与纪录片中的人物息息相关,而纪录片的故事也是围绕这些人物构建的。

新新闻主义和那些在《乡村故事》栏目里播映的纪录片还有一个相似点,即作者身份。但不是所有的纪录片都同样拥有作者身份,譬如,商业电视台的一些纪录片节目让人感觉是批量生产出来的。

是的,但我认为作者身份要从很多方面来界定。罗伯特·格林沃(Robert Greenwald)的影片《解密福克斯》(*Outfoxed*)和《沃尔玛:低价商品的高代价》(*Wal-Mart*)是表明作者身份的纪录片,也是非常新闻化的。有人说这部影片的问题是辩识度过高的声音,但是它是谁的声音呢,它出现在影片中了么?

你不能妄加武断。有时纪录片作者的身份很清晰，有时纪录片作者就出现在镜头中，如迈克尔·摩尔。也有一些时候影片本身就是非常作者化的，像阿舍和乔丹的影片，但在银幕上你却看不到他们。还有的作者身份体现为为自己的影片配解说（如斯蒂文为他的影片《时光如水》进行解说），而有时候即使由别人为影片进行解说，影片看起来还是非常个人化、作者化的。

在某种程度上，关于作者身份问题的讨论是非常混乱的。造成这种混乱的原因之一是那些作者导演和虚构类电影的理论。而这对纪录片来说可能是个非常糟糕的模子，因为纪录片是电影和新闻的杂交。你可以通过许多不同的方式成为作家，比如写一部非虚构作品，在纪录片中你也同样可以做到。

您看到不同国家的故事叙述有差异吗？

是的，肯定有。目前美国的纪录片更加野心勃勃，因为它不能经常进入电视。我是说，如果是在德国、英国或法国的话，他们会给你的影片在主流频道留下位置的，而且是在不错的节目时段，他们唯一要求你做的就是吸引大量的观众。因此，你会倾向于使影片更明白易懂，这有点像你之前谈到的，也有点像美国探索频道或者 PBS 播放的那类影片，当然是一部分的 PBS 影片而非全部。但如果你是个美国人，你还不知道你的影片该如何结局，你就会有不同的打算，比如思考“我的影片要说什么呢，人们会去观看这部电影吗”。一定程度上，它会让你从零开始制作每一部影片，或对自己说“我正在做的这些究竟有什么意义”。

如果你看一下美国纪录片的播出总量，就知道那非常的多。啊——我说这番话可能会遭到攻击——太多的一个原因就是：要在美国制作一部纪录片，实际上是很难获得委托单位的。因此，要拍纪录片，你首先要对此感兴趣，并要准备用私人的钱来摄制，这就意味着纪录片制作者必须要跟各种不利因素斗争，必须要有很大的野心，或者必须很有钱。这就意味着你要经历一个大浪淘沙式的海选。也就是说，在美国的电视台里有很多不用动脑的体力活，这些大量的体力活足以让一个人永远也干不完。但在纪录片领域，体力劳动却不是全部。

我们讨论过美国60年代新新闻主义和直接电影，我觉得美国纪录片继承了非常丰富的传统，除此之外，我觉得美国人趋向于经验论。与有才智的美国纪录片制作人一起工作，你确实得提前做好心理准备，你得花很多的时间才能找到准确恰当的主题。这就是为什么他们的影片做得很好，而且能够经久不衰的原因，而也是我喜欢美国纪录片的原因。

欧洲也制作了很多优秀的纪录片。津贴体系起了两方面作用。有时候拍纪录片会很容易得到资助，这很好，你就不必为设法弄资金而苦恼。有时候就会过于死板教条，你拥有了机器设备来摄制那些受委托的纪录片，而所有的纪录片都服从于这套机器的思路。因此，这套机器告诉你“我们一贯创新”，但实际上每年产生的大量作品都是同样形式的所谓“创新”。

我认为法国有很多优秀的纪录片，德国也有，《达尔文的噩梦》(*Darwin's Nightmare*)就是一部非常好的纪录片，但欧洲人拍纪录片的压力不大，坦率地讲，欧洲媒体也没有美国媒体那么粗俗。我发现有个网站在指责我的自满和人才观，因为我说BBC在公正方面做得很好。但事实上BBC就是很公正。欧洲的新闻报道面临危机，但美国的新闻危机却不是那么严重。我认为美国的危机是：为什么这些有才青年会被激励去拍纪录片呢？那就是对主流媒体失败的一种补偿。

与此同时，纪录片的市场跨越了国界，所以，纪录片制作人需要努力创造能够吸引不同文化、生活方式和不同观念的观众的故事。

但我认为这和文化没有很大关系，它取决于各国纪录片导演的洞察力，取决于他们是否有这种自觉意识、取决于他们是否明白一点：你不是在为某个电影节上烟雾缭绕的电影院里的一群左翼分子拍电影。这些影片需要跨越国界，需要思考一些问题：比如什么是受限制的，什么是特别的，什么是差异，什么是本土的，同时这些影片还需要走向世界。真的需要这么做。

我喜欢纪录片是因为它非常的多元化。这并非要求所有的纪录片都从新保守派的政治立场上去摄制。但似乎有时纪录片的弊病就是，大部分摄制纪录片的人却在政治观点上彼此相同。我认为摄制纪录片的力量就像新闻一样，在于它给人们提供了不可预测的观点，或者人们尚未觉察的一些观

点。纪录片实际上更注重审视一些事情，而不是就这些事情发表观点。比如，我们会在乎卡蒂埃—布列松（Cartier-Bresson）是左翼分子吗？不，不会的。罗伯特·卡帕（Robert Capra）呢？也不会。尽管最后我们都明白了导演的观点是什么，但通常没有必要直接把它放在纪录片里，因为纪录片的叙事是非常精巧和丰富的。

阿尔伯特·梅索斯在影片主题的表达上非常出色，他对主题的把握比我更到位，因为他对丰富的人性怀有浓厚的兴趣。他所有影片的持久吸引力都来源于他对人物角色的喜爱。我想如果他像喜爱某些人一样厌恶影片中另一些人的话，影片的主题可能会表现得更好，但他对那些人只有喜爱。我认为对主题的把握比对意识形态的把握重要多了。意识形态、政治立场很快就会过时。有人能记起迈克尔·摩尔想在电影《华氏911》里表现一个什么样的乔治·布什吗？而人们都会记住布什在得知9·11事件发生时手里拿着的那本课本，记住沃尔福威茨（Wolfowitz）舔梳子梳头发的瞬间。其他关于意识形态的东西，你现在回想一下，你的认可度可能会减半。

在您所做的委托纪录片中，《墓地的哭声》（*A Cry from the Grave*，1999）及其续集《斯雷布雷尼察：不再有屠杀》（*Srebrenica: Never Again*，2005），这两部影片都是由莱斯利·伍德海德（Leslie Woodhead）编剧、制片和导演的，而且都是关于1995年斯雷布雷尼察地区的大屠杀的。我了解到这个项目是由您发起的，是您给了导演一些关于屠杀的资料，影片也是围绕着您提出的问题来进行构思的。

我和莱斯利花了很长时间一起讨论影片，因为我对斯雷布雷尼察大屠杀非常感兴趣，我也明白这个故事会很难拍。因为它既涉及到非常敏感的政治问题，同时又有一个非常宏大的主题。

那么您和这两部影片的导演一起工作时讨论了哪些问题呢？

都是些基本的新闻性问题：人物、原因、事件、时间和地点。我能做的最有用的事情就是对他们正在做的事情提出一些简单的问题，诸如："你为什么要拍关于这个主题的影片？叙事的切入点是什么？你为什么选择这个势态

和主题？你怎么把你所选择的这个势态和主题转化为故事叙述呢？”如果你选择从某个角度来审视影片，那么就得告诉我为什么。许多导演，包括莱斯利对弄清这些问题都很在行。有意思的是耶菡妮·诺杰姆（Jehane Noujaim），她的两部影片《网络风云》（*Startup.com*）和《控制室》都是深思熟虑之作。她告诉我当她刚开始拍摄影片时，根本不知道如何收尾，但令人难以置信的是，一旦她提高嗓门跟你说话，通常只要五分钟左右，就准确地知道自己要做什么了。而她影片中的人物看起来却像是以一种非常扎实的方式很早就确定了。

您这番话会使一些纪录片制作新手感到吃惊，因为他们对纪录片有误解，认为纪录片都是自然发生的和不可计划的，只有到最后剪辑时才会发现故事。

你应该尽早知道你在做什么，也应该知道你为什么要讲这个故事和怎样讲这个故事。举个例子说，现在有很多很多关于中国工厂的纪录片。如果你现在置身于一个中国工厂，你想过你为什么要拍这个工厂吗？你想告诉人们什么呢？我们展映过一部影片，叫《中国制造》（*Made in China*，发行时的片名是《遥远的工厂》〔*A Decent Factory*〕），是关于诺基亚中国供货商的故事。影片拍摄的是诺基亚一位职业道德顾问和一位主管对他们的一个中国公司的访问。

根据《乡村故事》网上的资料报道，法国导演托马斯·巴梅斯（Thomas Balmes）被芬兰电视台 YLE 邀请以“人类学”的视点来拍摄芬兰诺基亚公司。他花了 18 个月拍了些世界各地无聊的各种诺基亚会议，之后碰到了诺基亚的环境专家韩娜·卡斯基宁（Hanna Kaskinen）。“韩娜正想通过解决道德问题将诺基亚的企业管理推到一个新高度”，巴梅斯告诉 BBC4 频道的采访记者说：“我觉得这很有意思，因为这个问题本身很令人触动——身为资本家，会遵守人伦道德吗？”他还谈到拍摄这部影片的恰逢其时，因为“韩娜也要对诺基亚进行首次道德评估”。于是，影片开始成型了，并得到了一些国际联合制作赞助。影片故事的叙事链非常简单：导演巴梅斯跟着诺基亚的主管卡斯基宁和英语顾问路易斯·贾米森（Louise Jamison）去了中国，访问了诺基亚的最大供货商的工厂。

正如导演巴梅斯说“这正是我想拍的”，这也是我想看的影片。我想看的是你为什么要去一个中国工厂？你为什么要跟着这几个人去调查这家中国工厂是否符合欧洲的健康安全标准？这个调查的结局是否会圆满呢？事实上，这部电影很有趣，尽管很多人没有领会它的幽默之处。通过每个画面或场景，导演会尽力以某种方式告诉你他们拍摄这个故事的原因。也告诉了我，这个故事想告诉观众什么。

这是因为你有独到见解吗？

不是因为我对电影制作有很多独到见解，而是因为我看明白了他们想让我明白的东西。假设卡蒂埃—布列松打给你一个电话，告诉你他现在在俄国中部，并说他正在一个工人食堂里拍摄一个很多工人跳舞的片段。你告诉他这想法不错，于是他带回来 20 个镜头，其中有一个经典的镜头是两个工人在食堂中间跳舞。他想表达的你已经明白了，这样就对了。

这和报刊杂志新闻不同，记者会直接告诉你这个故事是关于什么的，而纪录片制作者告诉你的是他们所“看到”的。我是写作出身，但我现在写作的方式已和从前大不相同，因为我从纪录片制作中学到了很多东西。我现在写的东西具有更强的视觉效果，各个段落各个场景的结构思路也有点像纪录片，这样阅读起来就会更轻松。

当你走进大伊蒂和小伊蒂（梅索斯的纪录片《灰色花园》中的两位主人公）南安普顿的房子里，你会看到什么？你会看到两个穿着滑稽的疯癫的女人站在楼梯顶上。但你真正看到的是一场特别的表演，一对母女为她们自己也为摄影机而进行的表演。如果阿尔伯特·梅索斯打电话给你说：“今天那对母女在唱歌，真是美妙的一天。”你就能明白今天拍摄的内容对影片的主题很有利。你就会明白导演拍摄时的情景和他的拍摄方式，而不用对所发生的一切进行解释。

谈到对项目的资助，您说过导演们来找您时得带着想法，那样会对他们有利，尤其是对那些您一点都不了解其作品的导演，如果他们至少已经拍摄了几分钟的素材，效果会更好。

你应该经常带着素材带，因为如果你不给点素材带，只是提交一些纸上的东西，我们很难知道你想要拍些什么。同样的道理，如果你委托一个玛格南摄影师去某地拍摄，你会希望他在纸上写上哪里是他想拍的地方，但你也会希望看到这位玛格南摄影师的一些作品，这些作品会让你明白他们将会以怎样的视角来拍摄你想要的东西。

通过使用胶片，您发现了什么？

胶片有一个问题就是，经过剪辑，你的作品看起来会有点像电视秀。而你却会认为你已经把握了影片的主题，但你根本不知道最终出来的影片会是什么效果。也就是说，胶片拍摄不该过于顺畅，或者说即使它应该顺畅，也还是需要通过剪辑使其看起来更像最后的成片。磁带的效果相对要粗糙些，但它会有特别吸引人之处，而且磁带可以让你提前了解影片成片后的效果。

从您收到的选题看，会有一些让您感到苦难吗？

太多太多的苦难了。你不能只提供一些千篇一律的苦难。“苦难主义”是新闻报道的婢女——这点你也会通过其他方式发现的。比如报道类似伊拉克战争这样的事件，你要用吸引人的方式来发掘主题。我们要拍一部关于巴格达恐怖主义的影片，如我们展映的影片《巴格达等待自由》(*The Liberace of Baghdad*)就很有意思，很生动。(导演肖恩·麦阿利斯特〔Sean McAllister〕花八个月的时间拍了伊拉克最著名的钢琴家萨米尔·皮特〔Samir Peter〕，他在一家酒吧为记者和其他人演奏。)这部影片拍得非常吸引人，花 1 小时 10 分钟就可以看完而且不会让你感觉很压抑。完全由纯粹的苦难堆砌而成的影片并不好，观众也不会有兴趣。

从纪录片制作者和观众两个方面而言，您是怎么看纪录片的变化呢？

我认为纪录片是可以吸引一定量的观众的，只要你的故事引人入胜，观众就会耐心地坐下来观看。这也鼓舞了纪录片制作者们。人们看纪录片不会有理解障碍，也不会看不懂。所以没有必要去专门看书以了解相关材料，即

使你没有读过关于伊拉克战争的书也没关系，因为看书会让你觉得压抑。你只需要走进当地的电影院看一部关于伊拉克战争的影片就行了。或者进一步来说，通过观看一部非常优秀的纪录片，如《我的建筑师》，你会从中了解到很多东西：关于建筑学，关于成长，关于被父亲遗弃等。我认为这些优秀的纪录片很容易拥有固定的小范围的观众群。纪录片不会拥有大量观众——在美国，出于商业目的，纪录片也要求大量的观众群，而它也应该拥有更多的观众。唯一让纪录片导演感到不踏实的是成本问题。制作成本下降对纪录片导演来说肯定不是一件好事。他们可以拍些成本更低的影片，但这样做就拿不到大奖。我担心那些将自己的生命都投入到纪录片中去的导演会根本挣不到钱，但如果你更聪明一点，你就可以靠摄制纪录片生存下去，要知道你可以从很多不同的渠道获得经济回报的。

Chapter 20

苏珊·弗霍姆克

SUSAN FROEMKE

美国最重要的“直接电影”导演之一，苏珊·弗霍姆克目前承担的是为HBO所制作的一个吸毒题材的长期项目。她以自己名字命名的电影公司既独资拍摄电影，也承接合拍项目。

2003年我对她进行访谈时，她是纽约梅索斯电影公司的主管和重要的制作人之一，她是20世纪70年代进入这家公司的。苏珊第一次制作纪录片是与阿尔伯特·梅索斯及其已故的兄弟大卫·梅索斯合拍影片《灰色花园》，这部影片对杰奎琳·肯尼迪·奥纳西斯(Jacqueline Kennedy Onassis)的两个隐居亲戚，伊蒂·比尔（Edie Beale）和她母亲伊蒂斯·布维埃·比尔(Edith Bouvier Beale)进行了经典的刻画。在梅索斯公司期间，苏珊摄制了20多部非剧情类影片，包括获得奥斯卡提名的《拉利一家：棉花的传统》(HBO播映)，该片记录了密西西比河三角洲地区的贫困和教育状况。她还摄制了曾获格莱美奖的影片《记录金牌制片人：与梅尔·布鲁克的音乐共舞》(*Recording The Producers: A Musical Romp with Mel Brooks*，PBS播映)，该片讲述了一个制作百老汇热门专辑唱片的故事。2003年，我们在访谈中谈到过这些影片，2006年我们又为此进行了一次访谈。

我听人说直接电影就像一部生活剧，不需要脚本、道具、采访或叙述。因此，很多人认为这就意味着你只要走出去开始拍就行了，是这样的吗？

对的。但也不完全是这回事。譬如我们正在拍摄一个事件，委托人想让我们带着摄影机在某个时间去某个地点拍摄。当你开始拍摄这个事件时你会觉得："哇，这一定会是非常有意思的影片，比我正在拍的滚石乐队音乐会的纪录片《给我庇护》或者《音乐会的遗嘱：建造盖蒂中心》(*Concert of Wills: Making the Getty Center*)还更精彩。"不久，作为纪录片导演，你就会思考并问自己：你想讲述什么样的故事呢？你所表现的主题是哪个方面的呢？有什么东西会使这部影片成为一部好电影呢？

一部影片从哪些普遍的话题或想法开始呢？比如《拉利一家》。

起初拍《拉利一家》是因为 HBO 打电话给我说："我们想让您在千禧年到来之际拍摄一部关于贫穷的纪录片。"那你怎样开始找故事呢？于是我们做了反复的调查。我们必须对当前的贫穷问题有充分的认识。我们想寻找这个问题的答案，那就是："为什么在这样一个富有的国家里会有那么多的贫困问题呢？"就在 1997 年，美国的福利改革法案刚刚通过。最初，我们有一条非常明显的故事线索：通过跟踪三个享受福利的母亲，观察福利改革法案是如何影响她们的生活的。但随着我们对这个问题的调查越来越深入，不仅我，还有摄制组中我的两个聪明的助手，都意识到必须更加深入地关注导致贫穷的系统因素。

通过与包括参议员保罗·韦尔斯通在内的许多学者专家和政策制定者谈话，我们把这种导致贫穷的系统因素归结为缺乏教育、非婚生子女和种族歧视。曾著有《饥饿在美国》(*Hungry in America*)的拉里布朗(Larry Brown)对我说："如果你想拍关于贫困问题题材的影片，最好去密西西比三角洲。"他说："你还要去见一个人，他叫雷吉·巴恩斯，是一所学校的负责人。"我给雷吉·巴恩斯打电话，在电话里，我凭直觉感到这就是我要找的主题。雷吉说："如果让那些文盲的孩子受教育，贫困问题就不会一再恶性循环下去了。"他一语中的，表述很简单却很有力。所以我们立即对此进行了调查。我去了密

西西比三角洲，见到了雷吉，当时他有个赫拉克勒斯式的重任在身，那就是要免除一所贫困学校的试开办评估。这是个真实的故事，我第一次发现这个故事是在我对四个不同的州进行了近六个月的调查之后。

所以，您有了故事的开头，然后呢？

在梅索斯公司，我们以为选角是最重要的，后来我们最终认为调查才是最重要的。但人们以为选角色就是选演员，就像好莱坞电影那样。你必须自己去发现主题，否则主题是不会像天上掉馅饼那样掉到你嘴里的。当我们找到雷吉后，我们还需要找一个和雷吉所说的故事有关的家庭，这样可想而知，要阻止贫困问题一代代地恶性循环下去是多么困难。因为这里是密西西比三角洲，我们找不到任何一家影视制作公司给我们寻找拍摄对象并提供帮助。我们只好去找吉姆·奥尼尔，他在克拉克斯戴尔的三角洲蓝调博物馆工作。于是，吉姆开车带我们去了棉花地。

当我们开车从拉利家附近经过时，我看见她们一家人正在拆一所木结构房子，就在她的旧居住车边上。我们停下来，看着。拉利立刻邀请我们进屋。我们坐到餐桌旁，她开始讲。这时我想："这就是我梦想的主题。"因为我只说了几句，她就开始像模像样地讲话。在我第一次遇到她，她就邀请我们进屋，这的确是拍摄直接电影所需要的——得到拍摄对象的欢迎和信任。我觉得拉利在刚开拍时就已经很信任我们。拉利在生活中从没看过一部纪录片，因此我只需要对她说："让我们拍摄你的生活吧，如果你不喜欢我们拍摄某些东西，尽管告诉我们。"

我们也很喜欢拉利的孩子，他们非常可爱。这也是我们选择拉利作为拍摄对象的另一个原因。梅茵和莱德曼是我们最先见到的两个孩子。莱德曼对事物充满了好奇，也很讨人喜欢，而梅茵有点怯生，但在我们跟前却无拘无束。我们在第二次拍摄结束后才见到拉利的第三个孩子葛莱妮，我在见到葛莱妮的瞬间就觉得她是个很具吸引力的人物，很有可能成为影片一个主要或者略微次要的故事线。

您拍摄拉利一家已经有一段时间了，您在拍摄期间定期来回奔波于纽

约和密西西比之间，是什么给了您这么大的动力呢？

见到拉利不久我们就开始南下拍摄她了，因为她马上会有一辆政府补给的新居住车。这是贫穷的暗示。拉利因这辆新的居住车的即将到来而显得非常兴奋，她对新居住车充满了希望和期待。而最终当她得到这辆居住车的时候，她才发现那只是一辆老鼠出没的破车。一年前政府还承诺给她炉子，能够使用的冰箱和供电。对一个贫穷的家庭来说，要得到这些生活必需品是需要以巨大的努力为代价的。我们看见她的希望被碾碎了，这就是我们在拍摄这个非常贫穷的家庭时所经历的。长久以来他们可能已经失去了希望。但他们具有坚忍不拔的精神，最后他们还会说："感谢主赐给我们所有的一切。"

每一次我们南下拍摄时故事都在发生着变化，简直让人应接不暇。我们会跟踪拍摄一些事件，如拉利的新居住车的到来，学校开学等。在我们拍摄葛莱妮的生日时，碰巧学校宣布要撤销试读。很多事我们总是要问拉利和莱德曼，尤其是拉利，我们总会发现许多有生活质感的事情。让人感到奇怪的是，在葛莱妮的生日和母亲节上，很多事情都碰到一块了，我想可能是因为许多人都呆在家里的缘故。在母亲节这一天，拉利才知道她的儿子埃迪·里德被捕入狱了。

我们通常在去拍摄的时候想着去拍某一件事情，而其他意想不到的事情一起发生了，于是就有新的篇章展开了。我从不担心这一点，你的主题可以以很多方式引导影片的发展。你跟着生活的方向去拍摄就好了，它总是更有意思，甚至日常生活中的一些琐事也会让我着迷，如拉利教葛莱妮怎样做饭。她教得那么仔细，家里虽然没有肉，但拉利用大腊肠来教女儿做饭。

直接电影是一种观察的风格，也被称做"墙壁上的苍蝇"，作为这一流派的导演您采用的是一种什么样的故事讲述方式呢？

我们尽量去拍摄一些场景，因为我们是在制作非虚构类影片。我从来不认为我是在拍摄一部纪录片。我觉得我是在拍一部电影，就像故事片导演一样在拍一部电影。我要去做剪辑，我要在某个场景的某一个点上结尾，有时我还要走进某个场景。通常你会错过一个场景的开头，除非完全是因为运气

好，一些事情正好在你拍摄的时候发生。通常是你坐在那里等待事情的发生，但却往往失之桑榆，得之东隅。也许你刚刚错过了第一条故事线的发生，又以别的方式补回来了。比如，《拉利一家》最后的一个场景，拉利情不自禁地哭起来那一场。当我们走进那辆拉利期待已久的由政府提供的居住车时，拉利显得非常地不安。她一直在跟女儿说话。而我和阿尔伯特·梅索斯则立即开始拍摄，因为我们看到一些事情正在发生，一些非常感人的事情正在发生。一个邻居跑进来告诉拉利她的儿子埃迪·里德又被捕了，这时候我才明白我错过了一个场景的开头。我必须补一个开头，但是我不想去问拉利："发生了什么事情？"我不喜欢在一个非常动人的场景中突然把镜头切到一个采访，以向观众解释发生了什么事情，而且我也不想使用解说词，因此，我必须设法暗示拉利给我一条开放的故事线。

对我而言，一个非常行之有效的方法是，在拍摄了许多直接电影的素材之后，你就会清楚你需要把这些素材带到剪辑室，而剪辑师会设法把每个场景剪辑为一个故事。当时拉利也不清楚为什么她儿子会被带到监狱里去。因此，我就问拉利的女儿珍妮特："为什么不打电话到警察局问清楚情况呢？"我刚说完这句话，拉利就对珍妮特说："你为什么不打电话给警察局呢？"珍妮特照做了，接着回来告诉拉利发生了什么事情，而这个时候我们一直没有停止过拍摄。就这样，我们的故事有了开端。

因此，一部影片中，您同时在做几个层面的工作：作为录音师而录音，作为制作者而担心拉利，作为故事讲述人而寻求一个场景的开始、发展和结局。

完全是这样的，我觉得自己通过观看大卫·梅索斯如何拍摄，学到了很多东西。在大卫和阿尔伯特拍摄《灰色花园》时，在拍摄对象家里，工作人员除了他俩之外不让任何人进去。但由于我担任了该片的剪辑工作，所以我看到了大卫是如何跟拍摄对象说话的，我在大卫的其他影片中也看到了他是如何从拍摄对象那里获得确定的信息的，所以我知道，作为导演你必须这么做。好比你是心理医生，你问病人"你感觉怎么样"一样。当拉利在讲述她的儿子乔治的死时，她的情绪非常激动，当时我非常想打断她的情绪去安慰

她,但我一直保持着同情,什么都没有说,一直到我感觉这个场景有了结局才停机去安慰她。当时我认为的结局就是拉利说:“你要去爱自己的孩子们,但不要太深了。”这真是一条非常精彩的故事线。

在讲述故事时,您还面临过其他什么难题吗?

我一直想弄明白如何讲述背景故事呢。通常在拍摄过程中,我总会抛出一个问题,如“你妈妈呢”或“莱德曼呢”。尤其是在有其他人在场,或再现过去发生的事情,而现在正对此进行讨论时。你得抛出一个想法让拍摄对象围着它转,然后再观察事情如何发展。《拉利一家》中“去学校还是进监狱”那个场景开始部分的灵感就是我从和拉利的闲聊中获得的。拉利先是谈到她是怎样开始养育莱德曼的,接着她对莱德曼说:“要知道,你将来要么去上学,要么进监狱。”而莱德曼却回答说:“我想进监狱。”所以,这个场景为影片主题的探讨提供了一个思路,即这些小男孩长大后可能会进监狱。

我认为在真实场景中拍摄的时候,操纵拍摄对象是得不偿失的,也不会让观众觉得真实可靠。除了上述所说的之外,我绝不会要求任何拍摄对象刻意去做任何事情。譬如,我注意到拉利家极度缺水。她总是从一个高乐士大瓶子里倒水,用来洗盘子涮碗之类的。她要去监狱看望儿子时是从与楼房相连的一根管子里打水的。因此,当我们在一次拍摄中没有看到拉利去打水,我就问她:“你今天会去打水吗?”因为我想拍摄她打水的场景。虽然我暗示了拉利打水这件事,但这确实是拉利一家一直在做的事情。

这部影片是在拍摄了多少素材后才结束拍摄的呢?

片比是 70∶1(即将 70 个小时的素材最终剪辑成时长一个小时的影片),都是用 16mm 摄影机拍摄的。《灰色花园》也是这样的片比。我们为《灰色花园》展开了为期 6 个多星期的紧张拍摄,大概是 36 至 40 个拍摄日。《拉利一家》总共拍了大概 42 个工作日。

很有意思的是,当我们带着影片《拉利一家》去参加圣丹斯电影节评奖时(阿尔伯特·梅索斯的影片获得了 2001 年度最佳电影摄影奖),一些导演告诉我们他们拍了 300 到 400 个小时的素材。作为导演你应该尽早做出选

择。在纪录片这个领域里，拍摄就是在进行选择，带着一堆素材进剪辑室是非常不明智的做法，因为在我看来，作为导演，你必须在拍摄的同时开始提炼镜头。

请您谈谈影片《拉利一家》的剪辑吧

我们是在拍摄了近一年半后开始进行剪辑的。我们的剪辑方法是把所有素材都放映出来，然后再进行选择。这些素材不大容易被赋予结构。在放映完所有的素材后，再接着讨论哪些是最有感染力的。我们选择素材的原则是：内容决定形式。你最初考虑的是这样一个故事，但后来你可能发现一个更有力的故事能够替代前一个故事，但是这个更有力的故事剪辑起来难度很大。所以，你要在剪辑过程中反复进行很多次实验，以及重新结构和重新剪辑。

您在剪辑中会用幕式结构吗？

我们通常称之为第一幕、第二幕、第三幕。在放映的时候，我们会说“这是第一幕的信息”，也就是故事的开端。但这时候我还不知道故事在第一幕中会发展到哪里，我们只是把这些素材放在第一部分，接着第二幕第三幕也是如此。

直接电影类型的影片的第二幕制作起来通常是最艰难的，要保持影片的节奏不松懈，这是整部影片中最难处理的一部分。因此，你得把一些最活跃的场景放在第二幕中。影片《拉利一家》中，雷吉在赛前动员会上的表现很有感染力，观众看到雷吉充满了热情，而这个点一直延续到影片的中间部分，它非常重要，因为它使故事得以饱满地继续发展。在直接电影中，有很多场景都不是用来讲述故事的，所以你需要仔细思考将这些场景放在什么位置才不会使影片的节奏松懈。

您在进入剪辑阶段后还拍摄吗？

最理想的情况是，一旦拍摄完成就立即开始剪辑。我们通常会把影片的结局和高潮先剪出来，这样我们就清楚怎样去建构全片了。我们想赋予影片

某种戏剧性的弧线，无论这种弧是故事线的弧还是某种情感弧。我们也希望对拍摄对象及其生活有些认识和理解。但在《拉利一家》的摄制中，我们在拍摄还没有结束时就开始剪辑了，我们想先剪一些场景出来。我们大概剪辑了10到20个片段，当我们认为这些片段可以构成不错的场景时，就再把它们剪辑到一起，就这样完成了一个大约4小时长的粗剪版本。然后再看这些场景之间是怎样的关系，据此决定取舍。

在这点上，一个场景可能会有好几个不同的理解角度。有时一个场景有两到三个点，你要选择对这个场景最有价值的一点。比如“这个场景是讲拉利的背景故事的，即她的家庭教育”，或者“这个场景可以解释雷吉进退两难的处境”，再或者“这个场景会让你明白葛莱妮的绝望”。有些场景可以表示两个月发生的事情，那么你重新剪辑后，它可能就表示其他的含义了。

这也是导演要给予剪辑师充分的信任的原因，因为是剪辑师与我们密切合作，赋予影片结构，即开端、发展和结局。我们对素材进行选择然后形成一些场景，一旦完成了这些场景的剪辑，我们就开始对整部影片进行整合。这时候就能看清楚哪条故事线效果更好而哪条要相对弱些。接着继续剪辑，进一步精雕细刻，这样不断进行下去。对我来说最难处理的部分总是影片的开端，因为需要设置场景和介绍很多人物角色。

一般而言，直接电影会期望观众能跟着故事的发展自己思考人物角色和影片的主题。是这样吗？

夏洛特·泽韦林(Charlotte Zwerin)是一位值得大家学习的了不起的纪录片导演，她曾对我说过：“我不觉得让观众在开始的几分钟里就进入影片有什么不对的。”我也认同她的这个观点。我想剪辑电视纪录片和电影纪录片还是有点不同的。在电影院里，没有人会在影片刚开始几分钟时就起身离开，因为观众已经打算花两个小时或90分钟的时间来感受影片，并且期待着沉浸于故事之中。而电视则不同了，你最好从一开始就抓住观众的注意力。因此电视纪录片的剪辑方式也不同于电影纪录片。

您是怎么在剪辑过程中记录这些素材的呢?

大部分导演都会使用一张卡片记下某个场景的主题，以及这个场景有待完善的一两个地方,还会用一个布告牌重新调整这些卡片。而在大约 10 年前,我和剪辑师黛柏拉·狄克森(Deborah Dickson)采用的还是记笔记并将其输入电脑的方法。其实写在纸上能让你更容易也更快地清楚故事的结构,比如,我已经剪辑了许多拉利和雷吉的场景了,现在我要将这些场景剪辑进孩子们的故事中,这样你一眼就能看出你缺什么东西。

您会遵照什么样的剪辑计划呢?

剪辑《拉利一家》差不多花了我们近两年时间。《灰色花园》的剪辑花了两年半的时间,有一整年的时间都花在理清素材的内容和寻找故事线索上。《灰色花园》拍摄的那所房子里几乎从来没有发生过什么大事情,那么你用什么来结构这部影片呢?我们就这个问题思考了很长时间,然后发现可以用大伊蒂和小伊蒂之间力量的平衡来结构整部影片。

拍摄直接电影是个很耗时间的过程,是吗?

虽然很耗时间,但是最后你会得到一部更丰富、更有层次感、更复杂的影片。你得静观你的主题会将你带到哪里。你得有一个核心概念和一种直觉,它会将你带到某个真正奇妙之处,但你自己在拍摄时必须具有钢铁般的意志。有些事情不会以你所想的方式发生或者恰逢其时地发生。这就是你拍摄直接电影纪录片的信念和经验所在，当然这也会让你明白生活是会以某种方式犒劳你的。有时你会非常幸运地获得一个主题,就像《给我庇护》一样。梅索斯接到一个委托,去拍摄滚石乐队在麦迪逊花园广场举办的一场音乐会。然后梅索斯剧组向滚石乐队征询他们是否可以自费跟着乐队巡回演出拍摄,之后就有了亚特蒙演唱会。

在影片《拉利一家》中,当雷吉所在的学校停止了试办期后,影片的结局就可以停留在雷吉的故事上。但拉利的故事呢……我认为最有启发性的一刻出现在拉利说“我不知道什么是爱情”时,听到一个女人这么说真是非常

令人吃惊，她从来没有体验过什么浪漫的爱情，但你会感到她非常爱她的孩子们，虽然她表面上并没有显露，但内心深处的确很爱她的孩子们，尤其是爱她的儿子。因此，当她儿子进了监狱并有可能被终身监禁时，你可以从她的脸上看到那种绝望，那也是拉利最后崩溃的时刻。但是她又重新站起来了，并且继续着她的生活。当我和阿尔伯特拍摄完走出那辆居住车时，我们俩互相看着彼此说道："我们的故事终于有结局了。"而剪辑师黛柏拉·狄克森也跟我们不谋而合。

让我们来谈谈《记录金牌制片人》这部影片吧，您拍摄了很多百老汇明星，如内森·莱恩（Nathan Lane）和马修·布罗德里克（Matthew Broderick），当然还有梅尔·布鲁克斯（Mel Brooks），来制作一部明星演唱专辑，您是怎么摄制这部影片的呢？

这部影片都是靠着这些明星的信任而摄制完成的。他们必须在一天之中完成非常高难度的这部演唱专辑的录制工作，因为这是联合拍摄的规则，我想这也是这部影片的每个成员都会想的一点，"这会阻止我们的出色发挥"。梅尔·布鲁克斯起先对拍摄这部影片抱着强烈质疑的态度。他甚至直接告诉我："我讨厌直接电影。"

内森·莱恩是 D.A. 彭尼贝克（D.A.Pennebaker）的影片《合伙人》（*The Company*）的一个大影迷，所以他非常乐意地很快戴上了耳麦，而这时马修·布罗德里克也在向这里赶来的车上。拍这部片子有意思的地方是你根本不知道会从中得到什么，而你却时刻会有一种兴奋的发现感。令我们吃惊的是这些明星们聚在一起时很亲密，还会互相崇拜，非常有趣。如内森就马修扮演马龙·白兰度（Marlon Brando）一事对他进行了采访，这就是你决不可能预见的被直接电影纪录下的精彩时刻。这部分影片会让你对这些明星有一种全新的理解：他们是谁，他们多么聪明机智和幽默诙谐。

梅尔·布鲁克斯不想戴耳麦，但他坐在舞蹈设计者和导演苏珊·史特罗曼（Susan Stroman）的旁边，而苏珊带着耳麦，所以我也可以听到他的声音。当梅尔看到我们从并没有妨碍他时，他说："看这个电影剧组，真是太有耐心了。"我们从早上 7 点钟开始，一直拍到下午 2 点钟，梅尔才开始在我们面前

放松起来。他不停地和别人聊天，我抽空在没有拍摄时赶快和他搭话："梅尔！我很好奇真的有马克斯·比亚里斯托克(Max Bialystock)这个人吗？"于是他就点上一支香烟开始给我们讲这个传奇故事。他真是个出色的表演型人才，他讲的故事非常精彩，我们都被他逗乐了。后来他走到我身后说："我想一切都搞定了吧。"于是我说："但你知道的梅尔，我们还需要对你进行一个采访。"他说："哦，我不知道。"

直到晚上 7 点钟梅尔才同意接受采访，不过他基本上就是做了一个单口相声式的独白。他的采访一完，我就说："我完成影片了，而且是一部很好的影片。"后来他就主动坐在我旁边跟我们说话，我们能感觉到他非常真诚，我们的关系又迈进了一步。接下来的剪辑室里充满了欢乐，我们很快剪辑完了这部影片。这段素材真是太精彩了。

您摄制影片时需要什么样的设备和摄制组呢？

《记录金牌制片人》的拍摄时间只有一天。当你只有 1 天拍摄时间时，作为导演的你有很大的压力，你要确保一切顺利进行。我们本来打算使用 4 台摄影机，但为了节约成本，最后只用了 3 台——2 个在摄影棚，1 个在控制室。我使用了几位经验非常丰富的直接电影摄影师，他们是：鲍勃·里奇曼(Bob Richman)，他成长于梅索斯电影公司、唐·兰泽(Don Lenzer)，他和我一起工作了很多年，还有汤姆·霍尔维茨(Tom Hurwitz)。我们还得加入到其他各司其职的电影制作者中去，因为你分身乏术，也无法安装通讯系统，如果那样会妨碍整出戏的录制过程。

数字影像的出现，对您的作品产生了怎样的影响呢？

对我来说，我很难适应数字摄像机的拍摄节奏，我的摄影生涯是从 16mm 摄影机起步的。我也习惯了每隔 10 分半钟更换胶片，因为在换胶片的过程中，你会有一个思考的时间，思考你正在拍什么，你拍到了什么，你还需要拍什么。而半个小时(一盒录像带的长度)的磁带消耗得很快——因为在拍的时候你会精神高度集中，有时我会在一盒磁带运转完后想：为什么要一

直不停地拍呢?

至于剪辑,那完全是另外一回事。影片《拉利一家》(该片用胶片拍摄,然后胶转磁再进行剪辑)我们同时使用了人工剪辑与数字化剪辑。从某种程度上来说,如果没有 Avid(非线性剪辑软件),我的剪辑根本无法进行,更不用说使用 Steenbeck 软件来观看素材而不是剪辑了。你还可以在(非线性)剪辑室里很快剪辑出不同版本的影片来。

而且,你可以有时间思考如何利用你所拍摄的素材来讲述一个最好的故事。任何团队来到剪辑室都是要讲不同的故事。你也可以用完全不同的方法来剪辑《拉利一家》,同样《灰色花园》也可以剪出不同的版本。你需要对你正在做的事情进行思考,你还需要时间处理拍摄的素材。对我而言,影片的创作不会因为技术的发展而发生什么改变。讲故事就是讲故事,它需要大量的工作,为了找到影片的最佳结构你要对素材展开大量的工作,它不是轻而易举之事,尤其是在直接电影中。我曾在剪辑室里听到剪辑师接有线电视台的电话:"我们希望您能有空,我们要用一个月的时间来制作一部一小时的影片。"这总是会让我们很吃惊。事实上,影片《拉利一家》无论是用磁带还是胶片拍摄,预算都很高。你需要花时间在剪辑室里剪辑,还需要高薪聘请一位好的剪辑师。你还需要多次出差去密西西比河三角洲拍摄。这些花费都很高。而且你不能以这么小的录像摄制的预算来运营一家影视公司。

更新:您参与导演的第一部影片是在梅索斯电影公司拍摄的《灰色花园》,该片已被改编并搬上了舞台,并在百老汇一举获得成功,您对这一成功有什么想法吗?

我认为这是发现人物角色的成功,影片中的两个角色可以和许多人联系起来。小伊蒂渴望离开灰色花园,但又不能离开,这种事情在很多人身上发生过。这部影片也是发生在母女之间的一个非常有震撼力的故事。我想这就是它被成功改编的原因——它本身就是一个非常好的故事。

Chapter 21

山姆·波拉德

SAM POLLARD

山姆·波拉德作为故事片和电视节目的剪辑师、纪录片制片人和导演，从事影视行业近30年了。我和他一起合作为PBS制作了两部系列纪录片：《我就是世界》和《美国民权运动史》。他的其他纪录片还有：《回到T镇》(*Goin' Back to T-Town*)、《黑人沉浮录》(*The Rise and Fall of Jim Crow*)和《美国民乐》(*American Roots Music*)。

山姆剪辑了几部由斯派克·李执导的故事片，如《爵士男女》(*Mo' Better Blues*)、《相爱又如何》(*Jungle Fever*)、《六号女郎》(*Girl 6*)、《悬疑犯》(*Clockers*)和《迷惑》(*Bamboozled*)。他和斯派克·李合作为HBO制做，由山姆剪辑获奥斯卡提名的纪录片《四个小女孩》，讲述了1963年阿拉巴马州伯明翰的一起教堂爆炸事件，其中有四个小女孩被炸死了，她们是：11岁的丹尼斯·麦克奈尔，14岁的阿迪·梅·柯林斯、卡罗勒·罗伯逊和辛西娅·韦斯利。最近他俩再次合作，山姆作为剪辑监督制作了纪录片《决堤之时》，本片讲述了卡特里娜飓风袭击新奥尔良时的情形和灾难过后的情况。

山姆还是纽约大学帝许艺术学院的教授，他在那里给大一学生讲授高级电影和影像剪辑课。2003年我们交谈过一次，2006年我又对他进行了一次采访，那时他正在剪辑影片《决堤之时》。

作为剪辑师，您在建构影片的叙事方面所起的作用是什么？

我把纪录片制片人分成三种类型。第一类制片人会说："我要去那儿拍一部关于在阿拉巴马州伯明翰被害的四个小女孩的影片。这是我的剧本和影片结构，我们会一起观看样片，我希望你能跟着这个模板走。"

第二类制片人会这样说："我去那儿拍1963年被害的那四个小女孩的资料。我去拍她们的父母、侄女，以及堂兄妹们，我去和伯明翰教区的牧师谈话，我还会去和那场民权运动所涉及的安德鲁·杨以及其他人谈话，因为在1963年，马丁·路德·金也去过那里。我相信这个故事不仅仅是关于这四个小女孩的，也是关于马丁·路德·金如何努力推翻伯明翰的种族隔离制度那堵厚墙的历史事件。这就是我要讲的故事，虽然我还没有将它写出来，但我的想法就是这样的。"这是第二种方法。

第三种方法，也就是第三类制片人会说："我去拍伯明翰被害的四个小姑娘的所有材料，我会在8个星期后返回来，然后你给我看看从那里面能找到些什么。"我剪辑过各种类型制片人的纪录片，包括这三类。

就《四个小女孩》这部影片来说，斯派克更像是第三种类型的制片人。他基本上会说："我去拍关于这四个小女孩的故事，这件事搁在我心里已经有15年了，现在我要拍这个故事。"于是他就去那里拍摄了。他从来不考虑故事弧是什么，但他能做到心中有数，而且审美能力也很强。他清楚他要做的不是一个普通类型的纪录片，那不是他的风格。

他会把要采访的人列出名单，再花1个月把这场运动涉及到的小女孩的家人和其他人逐一采访，然后我们就开始去剪辑室剪辑了。大约有3个星期的时间，每天从早上7点到11点，我们的工作就是看素材，然后讨论。我产生了一个使用平行故事来结构影片的想法，一个故事围绕着四个小女孩的生活展开，另一个故事则是关于伯明翰的这场民权运动是如何爆发的，两个故事的交汇点是教堂被炸这一事件。这就是我们在《四个小女孩》中采用的基本方法。

这部影片带给人的力量之一在于故事和讲故事的人，尤其是丹尼斯·麦克奈尔的父亲克里斯。

这些人本身就是很好的故事，他们也很有意思。在拍摄克里斯时我正好

也去了现场，这场拍摄有点像故事片的拍摄。斯派克有一辆卡车，几条移动摄影轨道，几台小型移动摄影车以及各种灯光。我当时说："天啊，这都是些什么设备啊？"斯派克已经做过许多调查，而我们去采访的那天，他却没有事先在纸上写出任何要采访的问题。我坐他身后，倒是准备了一张列出提问问题的纸。我敢肯定地说，那天他的问题都是临时想出来的，而且有些不切主题，我在想："这家伙是不打算从克里斯身上挖出些有价值的东西了吧？"但是克里斯配合得很好，他很善于表达情感，是个很好的故事讲述人。罗伯逊夫人（阿尔法·罗伯逊，卡罗勒的母亲）也是个很好的故事讲述者。他们在孩子死亡的阴影中度过了这么多年，内心早已蕴藏了太多的事情想要倾诉出来，而且他们都很信任斯派克。

就您的经验看，您认为影片制作者和拍摄对象之间该如何建立起这种信任感呢？比如在影片《美国民权运动史》中，您采访过的那个阿提卡囚犯——"大黑人"弗兰克·史密斯。

这是件很有意思的事情。有时我在采访一些人时，会觉得他们就像是我的家人，于是我也就放得很开，不会觉得措辞费劲，也不藏着掖着。我想对方也会有这种感觉。而有时，我在采访有的人时会感到不自在，很难熬。如拍《黑人沉浮录》时，我就黑人秀的事情采访过内尔·品特（Neil Painter），那时我就觉得我的采访简直无法进行下去，之后我就再也没有联系过她。事情搞得非常僵。

那如果您采访的那个人的观点和您完全不同呢，您会怎么做呢？

尽量做到人性化就可以了。如在拍摄《黑人沉浮录》时，我采访过佛罗里达州的一个白人男子，他16岁时在乔治亚州呆过，并亲眼看到过四个黑人被杀。起先我对另外两个系列片的白人制片人理查德·沃姆瑟（Richard Wormser）和比尔·泽西（Bill Jersey）说道："你们想让我去采访他？"因为这家伙已经70岁了，而且依然是个狭隘的种族歧视顽固分子，抱残守缺，至今没有发生任何改变。但不管如何，我还是坐下来采访了他，真正触摸到他内心一些痛

苦的记忆，也理解了他对黑人的矛盾心情。而最后他终于向我敞开了心扉。

在影片《黑人沉浮录》中我最不愿采访的人是北乔治亚州的戈登·帕克斯（Gordon Parks，不是导演戈登·帕克斯），他讲了比尔·泽西秀上的一个故事，也是这出秀的第三场，讲的是他 15 岁时，他的祖父带他去看一个黑人被处私刑的情景。而到现在他都毫不后悔去看了那次私刑。我的意思是他从小就和 3K 党白人混在一起，他自己也是 3K 党的一名成员。因此，他们都知道我不愿和这人接触。

当素材已经被送去剪辑时，采访对象却不同意把原来的采访放入影片中，比如佛罗里达州那位老人就非常糟糕，这时您是怎么考虑的？

你的意思是影片被肢解了吧。不过我很幸运，还没有人要求我将拍摄的镜头剪掉。我觉得我也有责任帮助拍摄对象去完善他们的故事——在剪辑台上讲故事。在《黑人沉浮录》剪完后如果有人说："我可从来没说过那样的话。"那一定会有人来找我算账，这是非常微妙的事情。有时你必须做些剪辑上的调整以使故事更加清楚简洁，因为故事讲求的就是简洁。问题是很多时候人们在做采访时，他们自己也不清楚自己的采访是要被剪辑的。我遇到过好几次这样的情况。有的人看到对自己的采访后说："我说的话有什么问题？我跟你讲了 2 个小时，而你却只留下了 2 分钟，为什么？"

在您开拍前，您会为一个故事做多少工作呢？

拍《回到 T 镇》时，我写了一个剧本阐述。拍回来后，在把素材交给剪辑师前，我设计了一个完整的结构，一个 20 页纸的模版框，一并交给剪辑师。而在拍《黑人沉浮录》时，基本上是根据我从理查德·沃姆瑟那里拿到的一个 40 页的剧本。而当我们一起进入剪辑室，开始仔细看这个剧本以指导剪辑时，才发现这个剧本相当糟糕，故事节奏很慢，故事线索又纠缠不清。于是，我们又回过头来对故事重新结构，再看这次的剧本时就稍好点了。经过这个过程后，他又回头补拍，因为我们在原来的剧本的基础上增加了一些全新的元素。

在拍摄前最好能有个依据或者模版之类的，这样你就会知道自己该干

什么。有许多纪录片导演，甚至还有一些学生都只知道出去就拍，事先却没有一个故事线。我是不会这么做的。比如我正在拍关于我父亲的一些事情的纪录片，虽然我不会现在立刻就去做这件事，但我仍然会去拍摄。尽管我现在没有任何资金资助这个故事，而因为没有最后期限，我也不会有约束感。然而如果有人资助这个故事，我就会在剪辑之前写出故事的结构。

您会为影片寻找一个故事弧吗？

通常都会的。这是一个形态的转换。有时我不需要用人物角色来贯穿影片，而有时我觉得这是一种技巧。与阿里（《美国民权运动史》中关于拳王穆罕默德·阿里的故事）合作的那段时间总让我觉得，虽然他是个很好的人物，虽然影片讲述的是他的真实故事，但总让人觉得有点草率不真实，总觉得故事没有充分展开，觉得就像看见了导演的手在推动着一些片段的发展，这令我很懊恼。

影片《四个小女孩》从一个墓地的镜头开始，故事随着琼·贝兹（Joan Baez）的"伯明翰之歌"逐渐展开。您是怎么理解"影片的开头需要"抓人"的？

就影片的开头而言，我有两种想法。有时你需要立即吸引住观众，就像这场爆炸。几年前，我拍了部关于兰斯顿·休斯（Langston Hughes）的影片。我把兰斯顿的死亡放在了影片的开头部分，"他是个伟大的诗人，但他死了"。接着我采用倒叙手法讲述他的生平故事。我通常会对老题材的影片采取这种手法。但现在回想起来我觉得这种做法是错误的，因为这样会使观众很难对整个影片的戏剧性留下深刻的印象。有时如果你一开始就给观众一个"钩子"，而当你再建构这个点时，观众就会想："哦，这个我已经知道了。"有时这种"钩子"对影片可能是不利的。在《四个小女孩》中没有出现这种情况，我们用琼·贝兹的"伯明翰之歌"作片头曲是因为这首歌太棒了。斯派克让摄影师艾伦·库拉斯（Ellen Kuras）用一种神秘可怕的风格来拍摄公墓，虽然连摄影师也不知道这组镜头后来会用被在影片的开头，但他还是按要求拍了。

在您的作品中，如何处理平衡的问题呢？

我在摄制《美国民权运动史》时，就一直很疑惑，想找到一种相反的观点来平衡一下。我觉得不应该用“平衡”这个词。我想如果你的采访对象的观点与影片的观点相矛盾的话，其实就是一种很有质感的观点。就以《四个小女孩》这部影片为例，有人说我们把乔治·华莱士（前阿拉巴马州州长）的镜头拍得很糟糕很廉价，我不同意这个说法。大家都知道，他的身体状态并非很好。但并不是像人们说的那样，在向他提问时，他不知该如何回答。其实他内心很明白。在他同意接受采访之前，斯派克把所有要问的问题都发给他了。我看了所有人的采访片段（我把整个采访片段都放进了 DVD 里），他的采访片段被我剪掉的并不多。所以我们并没有对他不公。人是很有意思的，我觉得乔治·华莱士之所以接受这个采访，部分原因也是因为斯派克·李想采访他。

在叙述故事时，您的学生们面临的最大困难是什么？

他们最大的困惑是，从一开始就不知道他们的影片要讲述什么。在他们坐下来写上一页半页故事或剧本之前，主题是什么？在确定了主题后，该怎样围绕着主题去讲故事？他们对此都不大清楚。

举个例子，《黑人沉浮录》的主题是：在《解放奴隶宣言》签署后 1863 年获得自由的有色人种，必须勇敢地与不公正待遇作斗争，争取机遇的曙光，并努力在各个领域全面推进自身的进步。两位导演理查德和比尔和我的想法可能不一样，但我觉得这部影片的主题就是这样的。接着下一步就是寻找能够表现这一主题的故事。这部影片中我最喜欢那些真实的人物所呈现出的模糊矛盾性。比如布克·华盛顿（Booker T. Washington），一方面他很了不起，曾在 1881 年帮助黑人兴建学校，而另一方面，他又对黑人说：“别想走得太远，老实呆在自己该呆的位置上，别想着翻身。”人是很复杂的。我相信事物没有纯粹的黑白之分，是有层次感和灰色区域的。对我而言，如果能把这点表现出来，就说明我们的工作做到位了。

您是怎么评价故事的创意的呢？

对纪录片而言，确立一个好的创意就意味着你介绍给我的是一个我从

来没有听说过的领域，而发生在这个领域的故事是新鲜的和吸引人的。一次我的一个穆斯林学生来找我，她夏天去特立尼达岛拍了些素材，想让我帮忙看看。一提起特立尼达岛，我猜人们想到的第一件事就是狂欢节。节上人们身着奇装异服尽情跳舞狂欢，每个人都试图拍一部关于特立尼达岛和狂欢节的影片。所以，我以为她要给我看的也是这些东西。

她在电视机上放了这些素材，这是一个关于特立尼达岛上某个穆斯林教派和当地政府之间的冲突的故事，这个穆斯林教派认为他们在自己的清真寺和社区里应该拥有自由选择权。而政府则认为他们是恐怖分子并试图取缔这个教派。于是双方展开了暴力斗争，甚至交上了火。看着素材我突然说："哇，这个主题有意思！我从来不知道特立尼达岛上还有穆斯林教派，也不知道岛上的这种紧张关系持续了近 12 年。"这是非常有意思的纪录片素材。但问题是她只知道去那里拍摄而没去想别的。她父亲也是穆斯林教徒，知道这个组织，因此介绍她认识了那里的一些人。现在，她对该怎么把这些素材组织成一部影片毫无头绪。我对她说，你得用一种相反的方式，就像平时做作业一样来做这件事。你得坐下来思考并把它写在纸上，比如"我想通过这部影片表达什么、影片的叙事弧是什么"等等。

作为影片制作者，您能确保你的故事叙述是全面的吗？也就是说您在故事叙述中使用的声音和经历能否作为文献资料或二手调查资料呢？

1980 年我遇到了电影人圣·克莱尔·伯恩（St. Clair Bourne），我当时正在芝加哥制作他的一部蓝调影片《赌城杀机》（*Big City Blues*）。事实上他成了我的导师，是他让我明白了作为一个非裔美国人，"他者"的声音是一种非常重要的声音，我们应该将之传达出来，因为你很少能听到或看到这种声音。从那以后我坚信，拍摄关于非裔美国人、印第安人、亚洲人或妇女题材的影片时，进入影片切身感受是非常重要的。如果一部影片中没有这些东西，你也应该尽力从素材中进行挖掘。

几年前，班尼特·辛格（Bennett Singer）找到我，想让我做一部纪录片的执行制片人，也就是现在这部《兄弟局外人：贝亚德·鲁斯廷的生活》（*Brother Outsider: The Life of Bayard Rustin*）。我很重视这部影片，不仅因为鲁斯

廷在民权运动中表现激进，而且也因为他不畏后果勇于承认自己是同性恋。与他作为1963年华盛顿示威游行主力分子的经历相比，这一点可能更加吸引我。

对任何纪录片而言，音乐都是故事叙述的一个重要部分，您是从什么时候开始考虑影片的音乐的呢？

所有时候。我喜欢音乐。但你必须要当心，不要让音乐压倒了故事叙述，削弱了影像所表现的故事的戏剧性。几年前，我们在剪辑《美国民权运动史》时，你反对把《勇往直前》这首曲子作为阿里的故事的结尾。你觉得这首音乐有损于阿里及其故事。而我当时反驳你说："不，不，希拉，你的想法是错误的。"现在回想起来，你的观点其实是正确的。我最近又看了这部影片，发现这首音乐过于具体和直白了。所以在纪录片中使用音乐时要慎之又慎。我的年龄越大，就越喜欢那种更含蓄的音乐。

请谈谈您最近与斯派克·李的合作情况，在卡特里娜飓风发生后一周年，2006年8月HBO首映了《决堤之时》，这部电影是如何产生的呢？

2005年9月我们开车去市中心，斯派克对我说："山姆，我想到了一个很好的题目——《决堤之时》，我想拍一部关于新奥尔良的纪录片。"于是那天晚上我在网上搜了些资料并做了笔记。第二天我对斯派克说："我们可以拍摄一部纪录片去见证飓风的复杂变化过程和那里被飓风袭击的一些个人的故事。"于是，斯派克给HBO的希拉·内文斯打了个电话并约定会面。

在新奥尔良，你们的第一次拍摄是什么时候？

感恩节那天。我们组成了一个由25人构成的浩浩荡荡的剧组。通常一部纪录片的剧组是由制片人、摄影师，一名助理（如果制片人掌机的话）、录音师，可能的话，还有一位制片助理构成。感恩节第二天，斯派克、我、一个统筹制片、3个摄影师、4个助手、6个纽约大学的毕业生，我们一群人从纽瓦克飞往新奥尔良。到了新奥尔良后，我们又找了一个当地负责人和他的4个

手下，5 辆面包车，5 个司机，1 个摄影机装载器。声势浩大得都能赶上一支部队了。接着斯派克给我们分配任务：这组去这个教区，那组留在这里。

斯派克往返新奥尔良好多次，他还拍摄了被迫疏散到纽约的难民。据我所知，总共拍摄了 130 段采访，200 来个小时的素材。我很好奇，作为该片的剪辑监督和合作制片人，您在其中起了什么样的作用呢？

基本上，我负责的是考虑如何将这些素材变成一部电影。就像在《四个小女孩》中一样，指派我的任务是梳理所有的素材，构思出一个结构，并在这个结构中赋予素材生命力。斯派克会进来提些意见，做些修改，而我则尽量去建构影片，去讲述一个故事并努力使它变得精彩。我大概用 18 周到 20 周的时间完成了它。

那您是从什么时候开始剪辑这部影片的呢？

2006 年 2 月，我带了 3 名助手开始把那些采访输入计算机并将其数字化，并把所有这些采访都笔录下来，几个助手仔细检查了笔录本，并标注上时码序号。接下来，我设计了不同的主题箱，如“飓风来临前”、“飓风袭击时”、“他们以为自己幸免于难”，等等。如果有人谈到某个主题，助手就把那段信息放入相应的主题箱中。3 月 6 号我开始检查每一个主题箱，把所有的采访片段放在一起，对其进行删减，使其成形。我没有大刀阔斧地去删减，因为我知道在随后的工作中，即把实拍的素材加进去时，它们还会有一些变化的。

在剪辑前，您会先在纸上写一个剧本吗？

我通常不在纸上进行剪辑，因为现在我的直觉感受能力比以前更强了。但我仍要写出一个结构：从哪里开始，我想怎么结尾。我描绘出一些场景，再写下这些场景的顺序。接着我开始添加素材和剧照，对剪辑后的片段进行整合。在这个建构的过程中，我会通过写在纸上的结构发现一些问题，并对素材进行移动和调整。有时我也会回过头来检查那些采访笔录，比如当我需要一种过渡的方式以衔接某段镜头时，比如当我给斯派克看一个剪辑版而他

问我“你怎么能不把这个加进去、你怎么能把那个片段加上”时，我就只好回去，再审视这些素材，并对它们进行重新结构。

现在您觉得那些主题箱最后都保持了作为段落的完整度么？

不总是这样。比如，原先我有一个关于新奥尔良体育场的主题箱，但当我打开时发现：里面的一组材料是关于人们何时去到这个体育馆的，另一组是关于人们在那 4 天里怎样应对生活的，还有一组是关于人们如何从这个体育馆撤离的。所以我就把这个主题箱的内容打散融到其他不同的部分中去了。

这部电影里有 130 个叙述人，会不会让观众觉得是这些人是走马灯似的蒙太奇拼贴，而没有一个连贯的故事让观众感受呢？

确实很有挑战性。每个人会讲不同的故事片段，有的人一开始谈得很好，但是一谈到疏散时就不怎么好了，而有的人一开始比较寡言，但一谈到洪水时，语言就变得非常精彩。所以我会尽量找到这些人谈话的节奏，为他们的讲述创造一个进程，一个故事弧。我注意到在许多片段中，我们试着对讲过同一个故事的人们进行交叉剪辑，然后我会返回来将一些声音剪掉，让一个人来讲这个故事。当你找到了恰当的人物角色，做了恰当的采访，这些角色和采访会给你一种直接融入内心的感觉，仿佛你也置身于其中，你会有种与他们息息相通的感觉。当这个人告诉你他发现他母亲的尸体被压在冰箱下，因为她没来得及逃离，或者那位妇女说她女儿去了第九区，和她的父亲在一起，而她没有在那儿找到女儿，她梦见女儿在往下跌……跌……跌……而几个月后人们发现了她女儿的尸体。这些故事非常有力量。你的剪刀得努力避免伤害到这些故事，也不要将它们压缩太多，剪掉太多。

还有一个挑战是，这部长达 4 小时的影片要以不同的形态上映，包括 4 小时的特别版、2 小时的压缩版以及一个导演版。您是怎样让每个版本都保持完整的呢？

我们采用幕式结构来处理这部影片。比如影片的第一个小时是第一幕，第二个小时就是第二幕，以此类推，每小时都有一个开端、发展、结局。第一幕以卡特里娜飓风来临前的情景作为开端，以人们在新奥尔良体育馆里唱歌、打牌以保持高昂的情绪收尾。第二幕讲整个城市陷入了可怕的混乱，人们四处逃散，城里散布着各种死尸结尾。第三幕讲人们逃到了安全地带，他们到达新的地方后发生了一些问题，讲他们在决定留在居住地还是返回新奥尔良之间举棋不定，也讲述了飓风带给人们的身心折磨。第四幕是讲那些返回新奥尔良的人们的故事以及他们重建家园的情景。

既然一小时就是一幕，那么全局性的故事是什么呢？

是被围困的人们。第一幕和第二幕是由时间顺序来推动的，而第三幕和第四幕（由吉·甘比尔〔Geeta Gandbhir〕和南希·诺瓦克〔Nancy Novack〕从四月份开始剪辑）更多是靠主题来推动发展的。

您的剧情片剪辑经验与您的纪录片剪辑经验之间会相互影响吗？怎样影响？

无论剧情片还是纪录片，我所做的就是努力讲好一个故事。在我成为一名纪录片制片人之前（1988 年，我拍了第一部纪录片《美国民权运动史》），我剪辑过不少纪录片，但一直没想过怎样去讲一个故事，并从戏剧性和情感的角度上增强故事的感染力。这是我从性情暴躁的亨利·汉普顿（Henry Hampton，《美国民权运动史》中一部使用三幕式结构讲述历史故事的系列片的执行制片人）那里学到的东西。在那以后，斯派克又请我剪辑《爵士男女》，接着我和他一起工作，先后完成了一系列剧情片。我从这两位电影人身上学到了一定要让故事富有戏剧性。比如让你的人物爬到一棵很高的树上，那么我们该怎么让他们下来呢？我是习惯了采用三幕式结构的。我不会刻意效仿我们在《美国民权运动史》中的三幕式结构，但这种结构已经深深地印在我的脑海之中了。

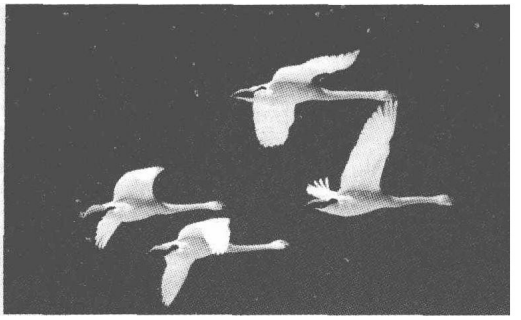
最后一个问题，除了成本，纪录片还要注意什么问题呢？为什么？

作为纪录片制作人，我们担负的部分责任就是让人们认识历史——社会历史、种族历史、经济历史等。人们十有八九只对过去30年、40年间发生的事情有所了解，所以有时我们要让人们警醒。因为如果你不把现在发生的事情记录下来，我们就会重蹈新奥尔良的覆辙。我想斯派克的这部影片是会对人们产生巨大影响的。这部电影将会再次激起人们对去年（2005年）新奥尔良飓风的愤怒和沮丧。它是一部现在时态的历史，需要我们面对、思考和评判。

Chapter 22

肯恩·拉宾

KENN RABIN



作为一名档案管理员、电影制作者和作家，肯恩·拉宾也是美国视听研究及使用文献视频和音频的重要权威人士之一。他的主要贡献有：系列片《越南：电视历史》，该片涉及了来自12个国家90多份文献资料的使用；《美国民权运动史》，他因此而获艾美奖提名；凯文·科斯特纳(Kevin Costner)执导的《500国》(*500 Nations*)；以及巴里·莱文森(*Barry Levinson*)执导的《昨天的明天》(*Yesterday's Tomorrow*)，拉宾任剧作和助理制片人。最近，他担任剧情片《晚安，好运》和《柏林迷宫》(*The Good German*)的文献场景研究员。我们分别在2003年和2006年进行了两次采访。

作为一位故事讲述者和文献影片专家，您怎么看待您在纪录片故事讲述中使用文献资料的优势呢？

我觉得我们的社会正变得越来越视觉化，我们的故事讲述十分依赖于视觉化内容。虽说眼见为实，但在这个数字化时代里，即使是亲眼所见，也可能是个陷阱。我们在视觉影像的包围中长大，所以倾向于认为影像是讲述故事的唯一方式，而有趣的是，如果没有这些打动人心的影像的话，你又怎么会为此而感动流泪呢？

人们没有意识到，那些令人感动的影像会以和文字资料信息不同的方式潜入人心并且对人发生作用。影像的这种作用方式不能归结为优缺点，这就是它的特点而已。举个例子，我认识的一个档案管理员拿到了一组当地新闻集锦，她坚决不肯剪掉新闻中关于当地消防员的故事，因为其中有一辆看起来像是产于20世纪50年代的消防车，而消防员的着装也像是那个年代的。她明白一点——在这组视觉影像中包含着这个社会的时代信息编码。

如果您要用文献资料讲一个故事，那么您从什么时候开始找那些所需要的资料呢？

这是制片人面临的一个鸡和蛋的有趣问题，制片人在处理文献资料和采访片段之间的串话的问题时，通常是由采访对象提出到哪里去寻找文献资料或寻找何种资料的建议。他们会说“我和朋友一起在那里经历了这件事，当时他正好带了一台摄像机”，或者说“我记得NBC新闻报道过这事”之类的话。有时你发现的文献资料中有镜头会告诉你“哦，针对这个特定事件有很多的新闻报道，那我们就扩大一下它的篇幅吧”。或者你在资料镜头中看到某人时，会说：“我想知道怎样才能找到这个人，如果他还在，那我们可以采访他吗？”而在你进行工作时你又会反过来想这些问题。你会安排一些人查找档案文献，一些人做采访前的准备，另一些人拍摄采访场景。这种最佳的安排方式往往意味着需要较高的预算，更多的摄制前的准备时间以及更多的剪辑时间。而如果你制作的是一部短的流水线式作品，必须在6–8个星期完成，而且预算又少得可怜的话，那就根本没有时间来做这些事情了。

现在出于日程和预算的考虑，制片人会在文献调研方面走些捷径吗？

总体而言，我认识的大部分制片人都不知道做文献资料纪录片时需要找到那些文献镜头的原创者（如网络来源、新闻资料馆、收藏家、影片制作者等），你必须四处寻找他们的作品，以了解他们拍了些什么。还要细查登记卡、计算机打印资料、放映资料，以及订购这些资料，并将它们带到剪辑室里。而大多数制片人对汇编文献纪录片的制作过程的理解是：你的调研就是

找到与你制作的影片主题相关的其他纪录片，并把这些相关影片复制下来，观看，标出你想要的镜头，然后设法弄到它们。充其量也不过是找到这些影片的制片人，询问他们是在哪里拍摄这些镜头的。再或者联系我这样的专业人士帮忙寻找，即通过观看那些镜头，凭直觉判断它们来自于哪里。而且要求你在影片上映前的一个星期必须完成返回给他们。

不同影片对文献资料的使用也不同，尤其是在那些低成本的影片中。您觉得呢？

由于现在制作纪录片要求快速和低成本，人们会使用所谓的“壁纸”——即一些通用影像来代替影片中的叙述点。比如当你说“西贡市”时，你的大脑里就会出现一个画面，这个画面可能确实是西贡市，但可能并不是你影片中所讲述的那个时期的西贡市，或者其实是看起来像西贡市的其他城市。而你插在影片中的这个画面会随着这句解说占据观众的目光 3 秒、4 秒或 5 秒钟。有时采用“壁纸”时会使用准确的影像，而有时则使用了完全错误的影像。但不管你怎么做，使用壁纸进行讲述都不是好的故事讲述，因为它不不能让影片成为一个有机体。换句话说，这样只能造就一部用打补丁的方式制作的影片，它只不过是一块补丁一个洞，而不是通过剪辑让故事的过程有机地展开。

您怎么看待在影片中快放或者慢放文献资料镜头的问题？

这是一种老套的现在做纪录片的办法，就是改变文献资料镜头的播放速度，尤其是使用慢镜头，这样会或显或隐地改变一段文献镜头原有的感情涵义。改变文献资料镜头的播放速度会使有些事物看起来更雄壮、更悲伤、更恐怖，这显然取决于影片的内容。这就是人们并不怎么考虑他们是否诚实地使用文献资料镜头这个问题造成的，他们也不认为这是一种欺骗。

您认为的底线是不操纵文献资料及其时期吗？

哦，原来我的底线是这样的。现在有点不同了，比以前更复杂了些。现在

我的底线是，你能做那么多各种各样的非虚构片，如果要做标准的历史纪录片的话，那就要建立那种类型的故事讲述的语汇库——这也是观众对你的期待。那么当然你就得遵守新闻规则，非常诚实地使用文献资料镜头。如果是做其他类型的纪录片，你就要按照一些规则来为观众重新组织文献资料所表达的内容，观众会明白你使用了不同的游戏规则。

电影制作者的一个想法令我非常兴奋，那就是他们会打破旧规则，建立新的规则，发现与以往不同的使用文献资料的新方法。可喜的是有些人正在利用文献资料制作非常个人化的纪录片，还有人利用文献资料制作从前被称之为“影像艺术”的作品。如今唯一的规则就是告诉观众你的规则是什么。我非常喜欢杰·罗森布莱特(Jay Rosenblatt)的作品。只要看过他的一部影片你就会明白他的作品确实是发自肺腑的潜入人的精神世界之中的，而不是那些精确地再现历史的作品。它是另一种东西，是艺术品。

我们经常看早期电影，如查理·卓别林(Charlie Chaplin)、基斯顿刑警(*the Keystone Cops*)，感觉放映速度很快，为什么呢？

20 世纪初是电影技术的萌芽时期，那时大部分影片的镜头都是以每秒 14 格的速度拍摄的。如果你要放映《一个国家的诞生》，你必须使用每秒 14 格或 15 格的速度，这样才能正常观看。然后是 1916 年至 1918 年，电影拍摄的标准变为每秒 18 格，这个标准贯穿了 20 世纪 20 年代整个默片时期，直到有声电影时期到来，镜头的拍摄速度变成了每秒钟 24 格。当然，事物处于不断的变化之中，在电动机出现以前，摄影师们得用手摇摄影机进行拍摄。他们每拍一个镜头，之后再次手摇摄影机时就可能改变原来的取景。所以那时候的技术还不够精确，但如果你按照每秒 18 格的速度来看拍摄于 1917、1918 至 1928、1929 年的影片，你就会发现影片里的动作看起来很正常，你所看到的就和当时的观众所看到的一样。

我在一家美国电影研究所工作时，曾经参与了格里菲斯的电影《党同伐异》(*Intolerance*) 的原创版权画格的评定工作。这部影片的所有画格是在 1916 年为申请版权而提交上来的。整部影片每一个镜头的每一格都钉在一张卡片上提交给国会图书馆，从中我们可以看出这些镜头是怎样被染色以

及褪色的。导演让人手绘影片镜头的每一个画格，比如巴比伦那场，他们就以镀金材料绘制国王的王冠。这些画格制作得令人惊艳的漂亮，它们一点也不像我们通常看到的那样潦草、暗淡、黑白单调、匆匆忙忙，这些是了不起的艺术作品。

您认为20世纪的视觉档案是已经被反复使用得差不多了，还是仍有有待我们发现的惊喜？

为了表现某些主题，很多资料都已经被大家充分地用过了，这是真的。话虽如此，但还有可待发掘的地方，比如怎么使用这些镜头，怎么将这些镜头放置在一起，怎么将你所拥有的不同元素放置在一起，以及为什么你选择这个主题呢？也就是说你要退一步想："你为什么要另拍一部关于肯尼迪的纪录片呢？你有什么新的想法吗？人们需要另一部关于肯尼迪的纪录片吗？"接着你该自问："我为什么要选这个主题呢？"事实是这些主题不仅被反复选择，而且还会因被多次检索而被联合起来输入计算机编目中。键入相同的关键词会反复跳出同样的视觉文献镜头。而在这个搜索的过程中个人的创造性被掏空了。

举个例子，当我们制作《越南：电视历史》时，我们进行到了最后一集，是关于西贡市的沦陷的。当时我在舍曼·格林伯（Sherman Grinberg）电影资料馆，馆里正在放映那时的ABC新闻片段，而我正在寻找所有关于美国大使馆撤离人员的资料镜头。我必须把能找到的所有资料都输入电脑里，接着开始键入"西贡"、"大使馆"之类的其他词汇。之后又开始键入"大使馆屋顶"之类的短语。而如果是现在，你就不必输入这些了，你也不用去这个资料馆，只需要告诉那个资料馆的销售代表你要寻找的东西就可以了。

您不去资料馆了吗？

这取决于资料馆，但我确实越来越少去资料馆了。因为那些收藏都被一些企业联合买断了，然后他们再花少量的钱雇员工坐在电脑终端前，替你做这些搜索工作。这些员工每6个月轮换一次。所以你只要告诉他们你想要的内容，他们便键入最明显的关键词，接着给你调出资料，录入一个家用录像

带里寄给你。这就是你的电影调研工作。

那他们允许您提供一些很特别的关键词吗?

可以啊,只要你能想得到的都可以查,虽然你不知道他们电脑系统的运作过程。在做影片调研时,你调出一些胶片,观看这些材料,你又想到其他还需要调的资料。你也输入日期范围、特征,以及诸如此类的信息去查询。我寻找了所有关于西贡市沦陷和美国大使馆倒闭的资料,我输入了一些特别的关键词才找到这个相当大的电影胶片。我在一个大平板上放映这些画面并开始观看,它看起来是大使馆的一片混乱:有人在翻越围墙闯进大使馆,大使馆屋顶上有人抓住要起飞的直升飞机底部,等等。我正在看时,突然一切混乱都停下来,每个人都安静下来,走过去坐在桌子旁,接着响起零星的枪声。我在想发生什么事了?长话短说,原来我看的不是美国驻西贡市的大使馆的资料镜头,而是泰国的迈克尔·西米诺(Michael Cimino)在那里拍摄《猎鹿人》(*The Deer Hunter*)时再现的西贡市沦陷的场景。那时他喊道:"停!"所有的演员都停止了再现西贡市沦陷的情景,都去道具服务桌上端咖啡去了。这真是很怪异的事情。

系列片《越南:电视历史》的前几集讲到西贡市的沦陷,我们打算在最后一集中以此为开端,继续谈越战的后患。我们想在最后一集的开端中以上一集结尾的实拍镜头来再现西贡沦陷的事件,一定会产生令人非常吃惊的效果。如果我打电话说"请给我你们那里收藏的西贡市沦陷的资料",他们绝不会给我找到这段资料的。

有可能制作一部低成本的文献纪录片吗?

是有可能的,但文献资料得相对不太昂贵且容易得到,所使用的资料不属于重要的商业性第三方资源,或者受一些奇怪的法律约束。现在有各种关于名人肖像权的法律法规会使你陷入各种经济纠纷之中。最近我参与一部影片的制作,想使用一段。但却因为一名演员出现在这个片段里而涉及到他的肖像权问题,因此这个片段的使用就会变得非常昂贵或者不能使用。

我希望政府能够充当英雄介入，对版权法发出豁免，允许非虚构电影制作者在进行基础教育类的项目时少受阻碍。但目前我仍未看到有任何改进。相反，国会却在向另一个方向推进，支持企业遥遥无期地控制这些文献资料的版权，而这违背了版权法制定的初衷。

在文献资料或第三方资料中不可避免会出现各种偏差，那么故事讲述者应该注意什么呢？他们应该怎样去的补救呢？

制片人应该了解他所使用的资料来源，提供资料的公司背景，至少要相当清楚地知道可能会出现什么样的偏差。对主题了解越多，你就越清楚如何控制可能的偏差。

举个明显的例子，如果你影片的主题是关于前苏联斯大林时代，那么你知道在那个环境中拍摄的资料是受某种方式操纵的，总是展示问题的某一方面而不提另一方面。作为制片人，你可以把那些资料作为实际问题包含在影片中。你可以在这一部分里用一段斯大林时期的宣传资料，也可以展示那些做过手脚之前和之后的照片进行比较。你还可以展示在前苏联时期放映的电影片段，然后接着展示同一时期其他国家上映的关于同一事件的影片片段进行比较。

你的确有责任进行自我教育，了解这类事情。譬如说新闻电影的历史，许多纪录片制作人在处理 20 世纪早期或中期的新闻电影史时都依赖新闻资料片。大约从 1910 年到 20 世纪 60 年代后期，新闻电影在很多国家得到发展。这个时期的新闻电影受很多方面的控制，当然那时的新闻片具有很浓重的宣教色彩，还常被搬上舞台。我从研究中发现一个在很重要的新闻电影发展时期由时代—生活（Time/Life）拍摄的一些名为《时代进行曲》（*March of Time*）的新闻电影，这是我在国家档案馆发现的。我从“水晶之夜”（Kristallnacht）[①]的故事中发现了一些片段，那天晚上纳粹党徒抢劫了所有犹太人的

[①] 水晶之夜是指 1938 年 11 月 9 日在德国发生的纳粹党徒精心策划的对犹太人施行屠杀抢劫的历史事件。在这次排犹事件中，纳粹冲锋队焚烧了多座城市的犹太住区和犹太人的商店、教堂，并且造成 91 人丧命。因为当时许多店铺的橱窗被砸，地上散布着大量碎玻璃，因此这次事件被称为“水晶之夜”。——译者注

商店时，演员们装扮成SS暴风突击队员，坐在摄影棚里抽香烟，而道具师搬进来一些写有希伯来语的玻璃板窗，那显然意味着是犹太人的店铺，显然他们是要拍摄“水晶之夜”的一个场景。

此外，使用音像资料的任何人一般都应该知道这些材料是有倾向性的，有些东西会被剪掉。这个画格里有什么没有什么，这些镜头哪些能用哪些不能用，无论什么时候你继承这些音像资料，你所继承的都是经过各种方式剪辑过的。这是从事媒体行业的每个人都必须明白的一个基本事实。

在《美国民权运动史》中，我们注意到的另一个问题是，20世纪60年代至80年代以降，新闻报道资料的品质被改变得相当戏剧化，怎么理解这种改变呢？

有两种不同类型的变化，一是晚间新闻的变化，二是网络新闻纪录片的变化。20世纪60年代是长纪录片系列片的黄金时期，如CBS的《报道》(*Reports*)和国家广播公司(NBC)的《白皮书》(*White Paper*)。这些新闻片是经过几个月的调研后拍摄的，并作为定期特别节目播出，节目内容是记者们花了很长时间跟踪采访一些人后得到的很有深度的故事。这些是新闻资料片的一个很好的资源，而这种资源在现在已经不存在了。20世纪80年代至90年代，新闻片以只言片语的简明新闻为主，它有点像新闻短片，但使用起来很费劲，因为你拿到的这些由短镜头构成的每个故事只有1分钟的新闻片，它只能剪辑出一个片段来。

20世纪90年代以后，新闻片发生的一大变化是好的委托纪录片从业者开始报道他们自己的故事了。

反过来，这些作品也会成为下一代电影制作者可供选择的文献新闻资料了。

是的，这些资料不像那些电视台拍摄的官样文章，而是非常精彩、亲切的镜头。人们一直在制作自己的影片，但我认为更多的人是就当今的一些主题而制作个人的影片。

《晚安好运》是一部剧情片，但影片里有不少的文献资料片和录音资料，另外大卫·斯特雷泽恩（David Strathairn）饰演了爱德华·默罗（Edward R. Murrow），重塑了默罗为 CBS 所做的真实播报，这部影片里有多少资料片呢？

我们从CBS 那买了大概 21 到 22 分钟的素材，再加上从 NBC 和其他地方购买的资料，总共有大概 25 分钟或者 27 分钟。影片中有许多文献资料片，但也有许多不是当年的资料片，一些场景如默罗等着要见威廉·帕雷（William Paley），以及他和帕雷的秘书在外面的办公室。在这位女秘书座位的旁边有一个小监视器，她正在看一部 1953 年的肥皂剧。当唐·霍伦贝克（Don Hollenback）自杀时，他在看 1953 和 1954 年间由比拉主持的一集电视情景喜剧。影片中有许多资料镜头，一般观众都几乎没有注意，如在控制室的监视器上看到的一些黄金时段的电视节目，当然还有一些细节资料镜头，像 CBS 的云状台标等。实际上我们用技术清除了大量资料片上的 CBS 的台标。

把纪录片和故事片的两种形式融合在一部影片中，这种方式很有意思。

最令人高兴的是导演乔治·克鲁尼（George Clooney）为了这部电影，心甘情愿不辞劳苦。它是一个发生在 50 年前的纪录片故事。这部影片里有相当多的谈话，是黑白影片，耗资 750 万美元。克鲁尼本想："这部电影会在 400 多家电影院上映 1 到 2 周的时间，还希望会在一些电影节上亮相。"而这部影片实际上却上映了几个月，我们都很高兴，而且想着这部影片可能与制片厂的观念相悖，制片厂的观念是：如果你要制作一部黑白影片，你的预算就会被砍掉三分之一，影片将直接制作成 DVD，其销售前景也非常黯淡。因此，当时制片厂给这部影片的投资也减少了一些。

但结果这部电影获得了奥斯卡提名。能谈谈您参与制作的 8mm 电影《柏林迷宫》（*The Good German*）的一些事吗？这部电影也使用了许多资料影像。

《柏林迷宫》是根据约瑟夫·卡依（Joseph Kanon）的同名小说改编的影片。它既不是纪录剧，也不是纪录片，它是部历史片。讲的是一个美国记者

(由乔治·克鲁尼饰演)在第二次世界大战后波茨坦会议召开之际重回柏林,被卷入一场阴谋之中,这场阴谋涉及到一个在柏林的年轻美国士兵(由托比·麦克圭亚〔Toby McGuire〕饰演)以及他的前任秘书(由凯特·布兰切特〔Cate Blanchett〕饰演)。故事发生在柏林,当时的柏林已被美国、苏联、法国和英国分割成四个地区。

这部影片最初的计划是每个镜头都利用数字技术加入资料镜头,以使得整部影片看起来就像拍摄于1945年的柏林,演员们也需要经过绿屏抠像到资料片上。如果拍摄一个肉店的场景,我就得找我们所需要的1945年柏林的肉店的各个拍摄角度。如果有场外景,如一个被毁的公园或动物园,我也得找到这些镜头的角度。这部影片的编剧、导演、文献资料调研三项工作相互作用相互渗透:我发现的资料用在了保罗·阿塔纳斯奥(Paul Attanasio)的剧本里,还有我在调研中的发现也起了作用,会激发编剧保罗或导演史蒂文·索德伯格(Steven Soderbergh)的兴趣。

本来是想把这部影片拍成像20世纪40年代华纳兄弟公司出品的《卡萨布兰卡》(*Casablanca*)或希区柯克的《美人计》(*Notorious*)那样,将许多实景拍摄的场景以**背景放映**(process projection)的方式完成。但出于预算的限制及我们想把它拍成黑白片的考虑,就不得不放弃了原先的想法。最后我们在某些经过挑选的场景和切出镜头里对一些外景以及传统方法中使用背景放映的地方——比如车窗外、电车窗外的影像,采取了这样的处理方式。其余的场景都是我们创造的,因为我花了近三年的时间找到了上百万尺的文献资料片,剧组以此为参考进行摄制。环球电影公司严格以这些文献资料为依据,搭建了一个被摧毁的柏林。根据我从帝国战争博物馆搞到的资料影片和照片,我们将临时演员们乔装打扮成当年的柏林人。我的艺术部的一个同事乔安娜·布什(Joanna Bush)将我收集的所有文献资料片,按照相应的柏林的地理位置,建了个很不错的数据库。所以在导演史蒂文的电脑上,他只要点击柏林的地图,就能找到所有关于某个大厦或某条街或某个具体位置的资料片和照片。这样他就知道他所在柏林的位置,而且艺术部就可以重新搭建一个特别的街区。因为我们清楚这些遗址,以及被炸毁的地区等等。

我从各个地方搞到这些资料片:德国,莫斯科,伦敦,巴黎。但最有用的

是美国国家档案馆和国会图书馆提供的资料，因为那里的资料非常多，而且都是由通信兵摄影机组的摄影师乔治·斯蒂文斯（George Stevens）和威廉·怀勒（William Wyler）拍摄的。这些资料的大部分我们都进行了数字化处理，并链接到那个数据库里。

您是以国际视野来进行文献资料的工作吗？

嗯……怎么回答这个问题呢……我一直在往这个方向努力，最近更是这样。我希望把工作提高到国际化水准。

是因为摄制越南系列片之后产生的这种想法吗？

是的。为了这部电影，我们差不多跑了 90 来家资料馆。也记不清去了多少国家，反正很多，如亚洲国家和中欧国家，我们从波兰和奥地利获得了一些资料片，还从其他很多不同的地方找到一些资料。之后我在美国公共广播电视台驻波士顿电视台做了几个关于美国中部和南部的影片。事实上，我们还在 PBS 驻波士顿电视台做了关于古巴的一个节目，并从古巴电影协会那收集了关于古巴的资料。接下来几年的工作更为艰辛，多亏了联合商业影视资料馆（FOCAL）的巨大推动，及普特南勋爵（Lord Putnam）的帮忙，才营救了古巴电影协会的资料。但这个协会很快就解散了，要想获取资料受到很大的限制。

各个国家的资料馆之间进行国际交流吗？

相比以前，这些资料馆之间正在谋求国际合作，通过国际电视资料联合会（FIAT）、国际电影资料馆联盟（FIAF）、动态图像档案管理协会（ AMIA ）和联合商业影视资料馆（FOCAL）等组织进行合作（详情请见本书的第五部分的来源和注释部分）。资料馆之间出现了多国合作的现象。你点击 Gaumont Pathé 网站，会发现它有多种语言，而且能随时处理来自各个国家的请求，如美国、法国、英国，许多国家的资料馆都是这样的。而一些小国家的资料馆可能做不到这点，但是欧洲一些主要国家的资料馆与其他国家的资料馆有合作往来。这种做法的优点是获取资料的渠道多了，不好的是由于越来

越多的资料馆走这种大型多国合作的路线，他们会提高价格，使那些名气小的导演或制片人望而却步。

那些大的资料馆购买一些小的资料馆，甚至是跨国购买，这样就增强了他们的实力，是这样吗？

它们在不断地吞并那些无人光顾的小资料馆。拿英国广播电视台来说，它现在代表了美国的日本广播协会(NHK)，代表澳大利亚广播公司，代表美国哥伦比亚广播公司(CBS)和英国的 Nugus Martin。Nugus Martin 是一个资料馆，藏有许多公共领域的资料，以及 20 世纪早期到二战期间的资料，还有各种其他收藏。

一方面，这些大的资料馆可以被看作是管理员，它们对文献资料进行保存和分类。而另一方面，它们对文献资料进行商业性的开发，这样会导致许多纪录片制作人的工作陷入困境。

一方面，它们是管理者，并提供一站式服务，它们将大量的信息发布在网站上，你可以很便捷地搜索和找到这些资料的信息。而另一方面，它也会产生一些问题。最有可能的是当你需要把它们收藏的资料用在你的纪录片中，而在这些资料馆的网站上所获得的资料只是一点声音片段，以及很小的视频片段，这些快速简易播放的片段只是用来为该公司收藏进行宣传或者是电视商业广告。这些资料没有任何详细的说明和语境交代，你无法用它来构建一组镜头段落，从而用在你的纪录片中。

如何来保证纪录片制作者与他们的作品之间的同等关系呢？

我想钱是最重要的，因为资料馆的索价越来越高，而且调整了它们的价格结构。就在几年前，只有那些能提供非常好的镜头的资料馆才会要价。一个至少 10 秒钟的镜头，如一个 10 秒钟的旭日东升的自由女神像就要花 2500 美元，因为他们针对的是商业电视广告的顾客。而现在越来越多的资料馆都想走商业路线，这对纪录片制作者来说完全是不可能购买的。有些资

料馆会说："好，如果你是制作一部纪录片，如果你是非盈利性的，那我们就不会给你至少 10 秒钟的镜头，而是至少 30 秒的镜头。"但我感觉现在变了，他们会说："除了建立网站，你要招徕客户，就要做很多的工作，因为客户们所需要的一些资料是没有经过数字化处理或还没有编入索引的，而客户不会为了获得使用许可权而付资料每秒钟 150 美元的价格。

但是，您如果打算让你的纪录片在电视、影院播放，或对任何家庭以及教育机构发行，你都需要获得对资料的使用许可权。

更多时候，影片制作者会这样处理影片中的资料使用许可权问题：先声称影片是为某个电影节参评而放映，这属于非盈利性质不存在资料使用权问题。而当时机成熟，在影片要进入影院放映时再去购买影院放映的资料使用权，但他们绝不可能在一开始就为资料的使用权支付每秒 95 至 150 美元的高价。

公平点讲，资料馆方面对文献资料进行修复、分类、建片库等的花费也在不断增加。要知道随着时间的推移，他们必须增加收藏，被翻拍的资料数量也在增加，相应的所有的花费也会增加。另外，资料馆在人力资源等方面也面临巨大开支。所以从资料馆方面我能够理解他们的做法。这不是陈词滥调，因为我几个最好的朋友是经营资料馆的。

所以他们也会进退两难。我觉得倒是有个方法可以解决这种问题，那就是让有钱的客户补贴资助纪录片制作者。如果资料馆做好准备与公司客户合作的话，一定会有很多可以合作的客户的。这样做可以补贴资助纪录片制作者吗？事实上，现在确实有些资料馆这么做已见成效了，否则他们还要提高价格。

我觉得纪录片制作者，尤其是制作教育类影片的纪录片制作者，应该最关心文献资料的来源。所以当你要使用文献资料的替代品的时候，观众会用各种方法来自己判断替代品是有效的还是错误地呈现了历史纪录。

事情总是有利有弊。在某种程度上，你放弃了专有信息，我想这会挫伤

新一代电影制作者进行第一手资料研究的积极性。正如上述问题,在过去的10到15年中,尤其是从有线纪录片时代以来,我们知道那些纪录片制作人没有充足的预算和时间来自己仔细研究文献资料片,因此会在此前花不到万分之一的时间研究的一些事情上摔跤。相反,他们却做一些二手视听资料的研究,然后打电话给某人或像我这样的人说:"《美国民权运动史》的那些镜头是从哪里来的呀?我们想用一些。"因此会重复使用同一段资料,也有可能会重复同样的错误。但在做《美国民权运动史》时我们没有这样做,我们对所用资料都非常谨慎。但是在一些影片中,可能会使用一个泛泛的B-52飞机飞翔的镜头来代表实际上是另一天另一架飞机飞翔在另一座城市上空的镜头。优秀的纪录片制作者和学者不会这么做的。但把每个镜头的来源都公之于众的做法更显得草率。

我还要提出一点,就是给影片加注释的问题。作注释意味着你已经非常准确地完成了工作,展示了你所利用的准确的来源。但如果有制作者很草率地完成了一部影片,他们就不能轻而易举地为影片标出注释,除非他这样说:"某某镜头来自《美国民权运动史》。"而不会说:"某某镜头来自美国广播公司电视(ABC)新闻的哪一天哪个编号。"

对于那些想培养更好的媒介素养和理解影片如何制作的观众而言,更有效地利用文献资源才会对这些观众更有裨益。

这是一个很好的观点。但那些想了解某一场谈话的人会访问网站,而其他大部分人只是观看影片,而不知道还有那场谈话。而你如何使他们意识到他们需要从这场谈话开始理解影片呢?那么注释需要包括什么呢?表明"这是哪年哪月哪日的ABC新闻"就足够了吗?还是说把编号等所有的东西都标上呢?

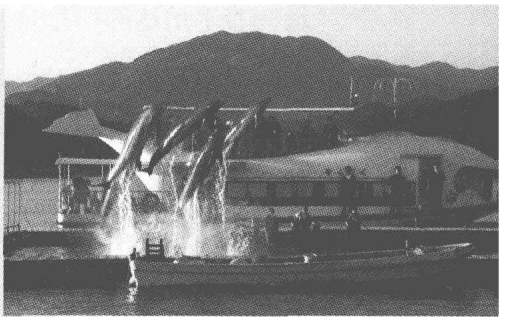
这是一个很好的问题。现在,您对那些想在自己的影片中使用文献资料影像和声音的电影制作者还有其他想说的吗?

我觉得最重要的是恰当使用,关注正在发生的也很重要。我已经在"社会媒介中心"的网站上发了几篇"最佳实施"宣言(《纪录片制作人恰当使用资料的最佳实施宣言》,请点击www.centerforsocialmedia.org/fairuse下载)。

Chapter 23

皮尔·萨利

PER SAARI



来自洛杉矶的电影制作人皮尔·萨利是妮可·基德曼（Nicole Kidman）的昌盛影视制作公司（Blossom Films）的研发部主管，他以前在罗伯特·雷德福（Robert Redford）的怀尔德伍德公司（Wildwood Enterprises）工作过，本人也摄制过一些纪录片，如最近的一部影片《神奇结》（*The Magic Knot*）——一个30分钟的短片，用来给尼泊尔昆布登山学校的夏尔巴登山者讲述登山的技巧和安全知识。2001年，他哥哥汉斯·萨利在法国夏蒙尼附近滑雪，发生事故并死亡。2002年，在他的哥哥去世一年后，皮尔·萨利开始着手拍这部45分钟的纪录片《他为何滑雪》。2006年，我主要就这部影片采访了他。

人们表达悲伤的方式有很多，有些人会写些诗歌或散文，有些人会作曲或演奏，你为什么会选择拍纪录片这种方式呢？

当你经历了人生中这么大一件事后，你会通过某种方式理清头绪，然后理性地处理这件事。对我来说，没有什么能比纪录片，尤其是一部关于自己的纪录片，更能让人清醒，让人勇于自我批评。为驱散我对亲人的思念及痛苦之情，拍纪录是一种最佳的方式。

最初着手拍这部影片时，你是怎么想的呢？

刚开始我是想讲述我哥哥的生平故事。我姐姐说她担心人们可能会忘掉了他是谁，所以我想那就拍个关于他的影片吧。但我想采用一种对我有益，对认识他的人也有帮助的方式来做。我选了两个角度来拍，一是从个人角度讲“他是如何影响我的”，二是“通过什么方式使人们对这个故事感兴趣”。

电影的结构很有趣，开头是字幕，描述在夏蒙尼发生的悲剧：你哥哥从山上坠落。然后镜头切换到你站在夏蒙尼山下，准备循着他的足迹，攀登那座山峰。但接着镜头又切回到六个星期前，你和两个朋友驱车去追寻汉斯的人生旅途，去到他从小住过的西海岸老家，去到他曾上大学的东海岸，然后去了欧洲。

我读过一本关于纪录片制作的书，里面说拍旅途保准没错。不管怎样，亲身的旅途总能让人感兴趣。因此，我带着这个想法和一份相当便捷的标注着我哥哥生活过的地方的地图出发了，我严格地按照他的人生路线路，从西到东横跨美国，然后去了欧洲。我按照时间顺序重访了他的足迹所及之地。但是这种想法借鉴了别人书里的观点。

一路上，你们采访了那些认识汉斯的人，问了他们些问题。这些问题不仅包括汉斯是谁，他做了什么，还包括他为什么这么做，他是否考虑到这么做的潜在代价等。

在开拍前，我询问过所有我认识的人——不仅仅是出现在影片中的那些人，还有认识我哥哥的人，我想出了一大箩筐我想要问的问题，并在纸上列出了一个总清单。实际上，我是想获得更多的被采访人的故事，去发现他们的所作所为和冒险。但最后这些材料没有用上，因为我觉得它们有点多余，会跑题。

除了你所问的问题，你还有什么要问的问题，或者这部电影会留下什么秘密吗？

有两大秘密，一是他为什么滑雪？他为什么选择那天去？他为什么做这个决定？他为什么总是做他想做的事情？但另一个更大的秘密是，观众在观看时会努力将影片拼合完整，因为影片是以几条不同的故事线展开，这迫使观众寻思他们看见了什么，他们将去向何处以及他们先入为主的念头将引领他们去什么地方。所以这更是一种结构性的秘密，也是一种在更高水准上使观众更加投入故事里的方式。尽量保持这种神秘性是非常重要的，毕竟我是在拍一部如此私人的影片。

这部影片通过两个"前进的故事"展开。一个故事是关于从西部到东部的旅程的，另一个是关于你在夏蒙尼的经历的，再将这两个故事交叉剪辑。关于你在夏蒙尼追寻哥哥登山的最后足迹，也有一个问题，就是你这次登山成功了吗？

最初设计这个情节是想弄点噱头，因为我们确实是要登这座山。但最后，我们被上天戏弄了，由于天气及其他因素，我们没有登上去，这点我们在影片里也体现了。所以，这是一场真实的戏。

你剪辑时，对这部影片做了多大改动呢？

我在剪辑时没做多大改动，但拍摄时确实花了不少心思。一开始除了从西到东这段行程，我脑子里没有任何故事结构，但在拍摄的六个星期中，我开始想，该如何把这些事情组织在一起呢？我想线性地讲述故事：影片从自西向东的旅程开始，这条线索贯穿始终，中间插入在这条路上发生过的我哥哥的故事。或者从我们登山开始，然后倒叙，这就是最后影片采取的结构方法。在拍摄的旅途中，我有大量的时间来思考影片的结构问题。

那这部电影剪辑花了多久呢？

我的剪辑工作一直在进行，主要是因为我有太重的情感包袱，很难每晚都把心思投入在影片上。如果你愿意相信的话，这部影片的剪辑花了两年的时间，不同于那部关于夏尔巴人的影片（指《神奇的结》），那部影片剪辑只花

了六个星期。我觉得拍私人纪录片好比写一篇论文,要确切地进行阐述,还要一遍一遍地反复修改,因为很难得出阐述的结论,我就一直在剪辑。

另一个难题是,我们剧组以前从来没有做过剪辑工作,我最好的朋友就是影片中陪我一起去的那两个人。要把拍摄的材料拼在一起,是要用点技巧的。我们拍了很多镜头,但和我们想要的效果不太一样,所以需要大量时间进行筛选和组织。如果有一个清晰的计划和一个有经验的剧组的话,就不会这样手忙脚乱了。

那你拍了多少素材呢?

我们拍了 65 盘带子,大约有 45 个小时,拍得都很不错,但说实话,有些磁带最后没有派上用场,还有些采访甚至我都没看,因为材料太多了。可惜的是,我们做这部影片时,大脑里实在太空洞,没有可行的方法,所以并不理想。后来在拍夏尔巴人的影片时,吸取了前次的经验和教训,只拍了 8 个小时的素材,在最后的成片中大部分的素材都用上了。因此,我在这部影片的拍摄中学到很多东西。

你们用什么设备拍的呢?

用的索尼 PD150 型号的数字摄像机,我们还随身带了个小型摄像机以便把拍摄过程记录下来,因为我们清楚这是部自我指涉的影片。我们出发前,有人确实给了点小建议:带些任何人都会使用的设备,哪怕是个 200 美元的照相机也行,不用全副武装,也不用带很好的录音设备。就是那台小摄像机起了大作用,一些非常了不起的素材就是用那台摄像机拍的,这完全出乎我的意料。

你能举个例子吗?

比如影片中我的反应镜头,这个本来是没有的。影片中有这样一个情节,就是我的那几个怪异的堂兄谈到他们在鹦鹉农场里的冒险生活。我觉得他们的话非常有意思,这也是影片的核心。他们说,如果你真的看到了被掩

盖在你哥哥生活印迹的表象下的东西，你会领悟到一种全新的意义——不仅是你哥哥汉斯生活的意义，而且是关于你的生活的意义。非常幸运，他们把我听到这段话后的反应拍摄了下来。

在沿路行进时，我们抓拍到了一些很自然的瞬间，这使旅途更具质感。我觉得当你处在一段公路旅行之中，有很多自然发生的事情，你却来不及打开后备箱取出摄像机去拍摄。所以这台小摄像机真的很有用，而且登山的那些镜头基本上也是用它来拍的。人们总是花心思想拍一部高质量的电影或录像，却忘了故事不是光靠那些细腻的画面，而是靠主题完成的。这点很重要，这也是我从这部影片的整个摄制过程中学到的。

我很想知道你是如何选择演员、选择采访对象的。

我在选择拍摄对象时取决于两个条件，这部影片也是如此。因为我们每段行程都是按地图所示拍摄的。所以，第一个条件是，人物需要处在便捷的地理位置上，还需要能在适当的时间和适当的地点出现。第二个条件取决于人物谈话的内容，我要确信我找的那些人能诚实地谈一些关于我哥哥的趣事，即使他们的谈话很挑剔也无所谓。我觉得我在对这诸多事情的平衡上做得不错，我找到这些人让他们不仅谈关于我哥哥的事情，还谈我父母的生活方式等，他们要能说实话，而不是就轻避重。对我而言，最重要的事情是确保采访对象能说实话。

影片明显地遗漏了一个人，就是在照片里出现的汉斯的女朋友。

影片开拍前我跟她谈过，问她是否愿意加入这部电影。但这个事故才发生一年，对她来说时间上离得太近，确实很难再次进入角色，回忆那些伤心往事。其实我父母也有同样的顾虑，但是和她相比，我父母还能够尽量平静自己的心情。但她和她的家人都非常支持这部影片的拍摄，不过她还是决定，她不想进入影片中来。

她奶奶谈到她和你哥哥时很激动，是吗？

对，这也再次体现了这些人物的诚实、善良和可爱。这部分也是最难拍

摄的，因为会有些强烈的个人感情在里面。

影片中运用了字幕来标明地点和其他一些确切的信息，例如“探险”等。除此之外，画外音的解说是录的您的声音。那么您是什么时候写的这些解说词并录制的呢？

影片的画外音解说词是最后写的。为写这篇解说词，我内心斗争了好久，因为解说词所表现的内容不但要把影片的各个片段衔接起来，还要成为整个影片的中心论点。影片的解说也贯穿在我从开始构思到得出结论这整个过程之中。我很难使它更简洁些，也很难得出明确的结论。我就一遍遍地改，一遍遍地录，反复进行了大概不下一百次。

录画外音也是很难的，你既不能像新闻播报员那样严肃，也不能像做采访节目那样放松，你得用一种独特的音调，要做到这点很让人煎熬，我现在都还觉得我没有做到位。

影片中有很多地方，看起来就像你独自对着架好的摄像机说话，是吗？

对的，那是在法国。有时在几天紧张的拍摄后，我就架好摄像机，自己采访自己。影片的音响师莫莉·斯特拉顿（Molly Stratton）是我的一位好朋友，她写了一长串想让我回答的问题。所以，我就拿着这张写着问题的小卡片，偶尔我也会对照参考一下。于是，我打开摄像机，开始采访自己，这是个很有意思的过程。

作为导演，你会拿粗剪的影片给拍摄对象看，以观察他们的反应吗？

是的，我给不同的人看了这部影片的很多版本，这样随着剪辑的进行，影片就变得越来越私人化了。因为从一开始人们就注意到，我会从镜头前逃开以免自己出现在影片中。我担心把自己也拍进去会显得太自我了。我的一些朋友和看过影片粗剪版的人跟我谈，鼓励我在影片中多加一些我自己的镜头，而少放一点注意力在那些愚蠢的故事、我的朋友们的镜头以及对所有行程的跟踪上，而最后作为影片中主要人物的我的叙述弧才是最重要的。我

听取了他们的建议。最终，在影片中我尽量增加了关于自己的素材。但我很难真实、自然、放松地把自己呈现在摄像机前。我不是那种情感奔放的人，所以如果说这部影片还有些欠缺，那就是我自己没有更放开些。

你是怎样决定影片的最后长度的呢？

影片最终的长度由剪辑而定。感觉剪辑到位就可以了，片长大概在45至47分钟左右。

你为这部影片筹集到资金了吗？

这部影片完全是由我个人出资的。开拍前我没有太多的时间去集资，所以我动了自己的储蓄。影片预算的大部分都用来采购设备了，包括录音设备。我坚信声音既会成就一部影片也会毁掉一部影片，而且我认为它也是一种对未来的投资。结果，我的下一部影片《神奇结》基本没花什么成本。

给你的姐姐和父母放映这部影片时，你感觉怎么样呢？

事实上有点担心。因为在影片完成和正式公映前，他们不想观看这部影片。首映是在西部杰克逊霍尔的一家剧院举行的，约有1500名观众，我的家人也在其中。那是一次大型的放映，当时我很担心影片效果不好，观众们会坐立不安，我父母会很失望。首映之后，让我觉得最重要的是，人们又开始重新关注我哥哥，谈论他和他的所作所为，谈论那天发生的事以及经历过那场事故的人的想法等等。对我而言，这些就是我拍这部影片的所有动机。

莫大的讽刺是，介绍这部影片的道格·库姆斯（Doug Coombs）也是一位极疯狂的滑雪员，不久他也在我哥哥发生事故的那个地方出事了，也是以相似的方式坠落。这对那些生活在山里的一直经受这种危险的人来说，是个残忍的回忆，这也是我希望人们思考的东西。

对于那些利用纪录片的方式来讲述他们生活中私人的、痛苦的故事的

导演，你有什么建议吗？

这个问题问的不错。我首先要说的是，如果觉得这是表达你内心的一种方式，想法不错。但另外我要说的是，第一，你要真诚地坦露自己，敞开心扉，让你的故事自然呈现出来。这对我来说也是最难的一件事，你得放下戒备心，在摄影机前展现一个真实的自我。第二，你容易受自己的故事的迷惑，所以保持从电影的角度来审视影片是很重要的，也要做好没有人会喜欢这部电影的心理准备。不管怎么样，都要坚持做下去，明白你所做的一切都是为了自己。如果你的影片拥有较多的观众，那很好，但是你也得意识到放映这种影片将受到一些限制，因此不会有很多观众。

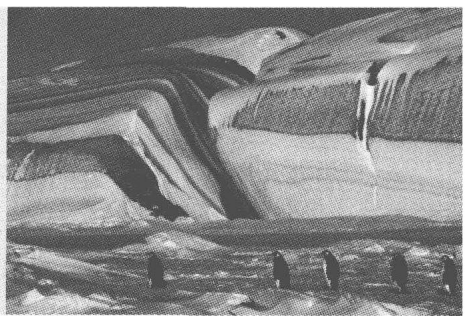
最后一个问题，你在好莱坞的工作是与大明星合作，以大的资金投入来摄制故事片。对你而言，纪录片是靠什么东西吸引了您呢？

制片厂是完全以市场为驱动的，对我来说，拍摄纪录片就像是呼吸一下新鲜空气。最重要的是，这些纪录片的故事受众面窄，很难打开市场。这些私人的粗粝的故事，通常大制片厂是不会把它们搬上大银幕的。这并不是说不存在商业化的纪录片或者个人化的片厂电影。但是，你在优秀的纪录片中所看到的东西是那么的纯净，那么的真诚。它们完全发自于肺腑。我始终会涉足于纪录片王国，因为这也是我内心的激情的召唤。

Chapter 24

奥孔克·乌布

ONYEKACHI WAMBU



奥孔克·乌布出生于尼日利亚。由于尼日利亚内战，举家迁往英国。他出版的作品主要有：《全景》(*A Fuller Picture*)、《帝国疾风号：黑色英国50年的写照》(*Empire Windrush: Fifty Years of Writing about Black Britain*)(主编)以及即将面世的《树下的谈话——非洲领导》(*Under the Tree of Talking—Leadership in the African Context*)。奥孔克·乌布曾是报纸《声音》(*Voice*)的编辑。他的纪录片得到了BBC频道、BBC4频道和PBS的好评，主要作品有：《英国种族问题：不能没有黑人》(*Ain't No Black in the Union Jack*)、《非洲走出黑暗》(*Africa Out of Darkness*)、《致命布利斯》(*Deadly Bliss*) 及我也参与过的系列片《希望在即》(*Hopes on the Horizon*)。

奥孔克·乌布现在是非洲发展合作基金会(AFFORD)的新闻主任，这个组织是号召在英国散居的非洲人致力于非洲财富和创造就业问题的，我们的访谈是在2006年进行的。

就从您给我写的一封电子邮件开始谈吧。在对本书中其他采访对象的高水准言论给予高度评价时，您提到您所从事的社区纪录片可能并不怎么适合本书，因为那些纪录片得到的赞助少，制作粗糙，作品价值明确——关

键是让人们获得信心。这正是我们今天谈话的最好理由——去探索另一类的纪录片。

我认为这确实都是些没有被普通的媒体报道过的故事。就是让人们开发他们自己的能力来讲述自己的故事，也能让他们看到和理解他们作为现实的变革者，位置是多么的重要。

我觉得有些故事在媒体上被边缘化了，这是有根据的。我们一直在与非洲组织及那些为非洲做过贡献的身在异乡的非洲人合作。如果你看普通的媒体的报道，就会以为非洲没有机构，只有些伸手求援的乞求者，而他们并不关心自己大陆的发展，实际上都是在为自己谋利益。事实上，真相是你看到的那些为非洲财政做过巨大贡献的人，确实都是些身在异乡的非洲人。去年，据国际货币基金组织（IMF）统计，身在异乡的非洲人为非洲赞助了大概320亿美元，这比转移到非洲的外国金融，包括直接投资、外资支援等要高得多。但当你看到关于非洲被支援的那些报道时，这些身在异乡的非洲人所做的贡献却被忽视了，他们的努力也没有得到认可。任何人都不例外。

我们所做的工作就是对他们说，看，就每个人而言，你的贡献是微不足道的。但从世界范围和整体而言，这些贡献的总和是非常多的。你们才是非洲社会安全体系真正的无形的支持者。正是有了你们捐助的钱，非洲人才初步建立了社区。你们为年轻人捐助学费，为中小企业投资，继而这些钱被用来建造房子，通过这种乘法效应，创造了就业，并刺激了经济的发展。因此，你们是非洲发展的重要一环。首先，你们得认识到这一点。其次，你们的那些故事没有被报道出来，多半是因为你们的沉默。所以，你们需要做的就是武装自己，讲述这些自己的故事。

您是怎样帮助他们做到这点的呢？

有两种方法。一是非洲发展合作基金会，以组织的名义，制作一些关于他们的故事的各种媒介产品，通过网站、DVD以及其他的传播渠道发布出来。二是组织社区内的个人、团体，给他们必要的设备，让他们自己发布自己的故事。我们最近完成了一个项目，名字是《协助还是教唆？全球形象还是地方危害》（*Aiding and Abetting—Global Image, Local Damage*？）我们的工

作是和这里的一些非洲组织、非洲艺术家以及东伦敦大学多媒体系合作，与他们谈话，通过艺术的形式寻找不同的方式来发布他们的消息。这些艺术家中，一位是演员，一位的职业是美术装潢，还有一位是诗人。在合作的同时，每个艺术家要完成一个独立作品，在互动采访时说出自己的观点。有些组织建立了自己的网站，并有 DVD 跟踪报道这项工作。所以，这是一个很特别的项目。

我猜想非洲发展合作基金会拥有很大范围的观众，如非洲土著居民，欧洲组织成员以及一些大型的世界社区的居民。受众范围如此之广，那它是如何影响故事或者你的讲述方式的呢？

我们会让那些非洲组织更多地感觉自己像是个玩家，他们发布自己的故事，使人们了解他们关于组织的发展、关于非洲的故事，这些故事非常不同于主流社会以往的理解。在非洲发展合作基金会，我们不仅关注扶贫，即所谓的主流非政府组织的做法，我们也非常关注财富及就业岗位的创造。我们认为只有让那些人有工作，那些救援机构想解决的大部分问题才会迎刃而解，因为这样就意味着那些人今后也有能力处理自己的事务。参与这类项目的非洲人对经营中小型商企非常感兴趣。

有了大量的支持者，有了主流媒体，我们尽力要做的就是让他们相信，非洲要进步，唯一出路就是非洲人自身积极参与。如果你要在非洲实行可持续发展，非洲人会很支持，相反，如果他们不支持，那这种发展就不会是可持续的。所以这就意味着要增加非洲的企业机构及提高非洲人的自身能力。这是就是我们要传达的最重要的信息，需要支持非洲人正在进行的努力。譬如，其中一个项目就是希望能给他们寄回来的那些汇款减税。也就是说，如果你邮寄一英镑给乐施会[①](Oxfam)投入到非洲发展工作中，你就会得到 28

[①] 乐施会，牛津饥荒救济委员会(Oxford Committee for Famine Relief)的简称，一个独立的国际性发展及救援机构，有 11 个自主的会员组织（非政府组织），成立于 1995 年，成立宗旨在于援助全球贫穷与饥饿的人民，并寻求解决造成贫穷与饥饿及相关不公平事情的结构性问题的方法。目前乐施会在全球逾一百个国家，通过各国的救援机构支援对抗贫穷的行动，秘书处设在英国牛津。——译者注。

便士的利润，也就是28%。但如果你直接把一英镑捐到非洲，你什么也得不到，即使这钱被用来资助一所学校，挖一口井，以及其他被认为是发展事物的项目，你也没有回报。我们认为寄汇款单是种有产出的发展，它的确应该被给予减税，这种通过机构寄汇款的方式也需要找到一种界定的标准。

在您的工作中，媒体有多么重要？您觉得最需要的是哪种媒体呢？

所有的媒体我们都使用。我们必须让人们了解这些故事，所以基本上只要有人给我们发布的平台，我们就用。而我们所使用过的真正有效的媒体，就是那些病毒式平台、电子邮件和网络平台，这些都是很重要的。对许多非洲人来说，这些平台显然是他们的首选，因为它们便宜，而且人气很旺。

相当有意思的是，我曾找过BBC的高管，他们那时候在策划一个大型项目“非洲2005”，该项目与八国集团峰会和“让贫困成为历史”（Make Poverty History）运动以及“活力8音乐会”（the Live 8 concert）相配合。当时BBC首先想到的是“非洲2005”，他们邀请了许多投资人聚会，包括非洲发展合作基金会。说实话，10年前，不论是以制片人的身份还是个人的身份，我都经常苦口婆心地游说BBC高层人士多策划些关于非洲的项目。我常常感到非常生气，因为身居英国却很少能找到报道非洲发展情况的渠道。但最近五年，我没有再找过BBC了，知道为什么吗？因为现在每天早上，我都可以从非洲在线上读到任何有关非洲的报道的报纸了。

要依赖BBC作为了解非洲的渠道的历史已经一去不复返了。令人兴奋的是，所有这些非洲组织及新闻媒体都普及了它们的网站，这些网站是一个非常大的信息资源。在网上你可以阅览一些官方媒体、诸多博客及许多门户网站，比如《今日加纳》（*Ghana Today*）。如果你对国内外的加纳人的信息或评论感兴趣，直接去门户网站就好了。

您做的另一项工作是，给英国观众带来更多关于非洲的受欢迎的电影，纪录片和剧情片都有。最近，《从诺莱坞到好莱坞——我的非洲》（*From Nollywood to Hollywood—Africa Mine*）上映，这是一部由非洲发展合作基金会和伦敦电影节（*the Film London*）支持的“放映站”（*Screenstation*）共同

赞助的由剧院放映的十集大型系列片。网站上评论这个系列片是一部"非洲人眼中的非洲及西方人对非洲大陆的看法"的影片。您怎么看?

这个系列片产生于影片《协助还是教唆?全球形象还是地方危害》以及另一个由我和几个年轻非洲人一起做的项目。这些年轻人大多数出生于英国,从没有去过非洲。我们就关于非洲的一些问题询问了当中的144名年轻人,他们的年龄段在18到30岁之间,而得到的答案令我们非常诧异。很明显,在许多情况下,他们对非洲的认识是通过一些常见的渠道形成的,这是一种常见的令人怀疑的渠道——包括主流媒体及一些非政府组织的报道等。人们并不承认,在过去20年里,这些非政府组织是塑造非洲形象的一个最主要的渠道。他们出于募集资金的需要,采取了被人们认为是使用了负面形象的手段。不难理解他们为什么要这么做:如果你拍些孩子吃得饱、状态良好的照片,就不会有人捐钱了,相反,如果拍些负面形象,人们自然会被感动,进而进行捐助。但那样做最终只是体现了对非洲大陆一种非常片面的理解,就是这些年轻的非洲人所知道的这些。那些还没去过非洲的人,他们及同龄人所理解的非洲是什么呢?是一个充满创伤、灾难、饥荒、瘟疫及战争的怪异的大陆。坦率地讲,我觉得他们当中的许多人与非洲大陆形成了一种很强烈的疏离关系,但我敢说还有一种很矛盾的与这块大陆之间的联系。所以他们迫切地需要来自不同渠道的关于非洲的信息。

这些年轻的非洲人了解非洲的另一个主要的信息资源是他们的父母。对于大部分父母而言,非洲是他们曾经逃离出来的地方,因此他们依然是带着愤怒的目光回忆过去。当他们的孩子表现不好时,这些家长就会拿送他们回非洲威胁他们,作为最严厉的惩罚!所以在这些孩子看来,非洲是个多灾的地方,如果表现不好,他们就会被送回到那里去。

在拍摄《从诺莱坞到好莱坞——我的非洲》时,我们努力要做的是营造一个空间,我们可以提供一个关于非洲大陆的三维视景图,放映反映非洲各种问题的影片,接着与来自非洲国家的电影人以及从事文化艺术工作的人进行讨论。为了给这个系列片筹资,需要我们放映一些经典老电影,从20世纪60年代、70年代到现在的一些新的影片。因此,我们从《黑帮暴徒》(*Tsotsi*,一部关于黑帮暴力的南非电影)开始,这部电影曾获得过奥斯卡奖,

也是诺莱坞和尼日利亚电影工业努力的方向，它讲故事的技巧和各种故事的展开都不错。至于纪录片，我们会选一些涉及到身份认同、地方与全球化、移民等问题的纪录片。你说自己是非裔英国人或黑人英国人很容易，但还是会感觉沉重。甚至下一代或下下一代的孩子们都会被他是谁这个问题困扰，他们也想知道这意味着什么。

根据您的经验，为了吸引西方或者已被西方化的观众，讲述故事的方式必须遵循西方的叙事原则吗？比如纪录片《巴拉克的男孩》——《我的非洲》系列之一。这是一部非常具有感染力的作品，但影片的叙事方式却很西方。您怎么看？

我们看过乌斯曼·塞姆班（Ousmane Sembene）拍的《塞内加尔的独立》（*Ceddo*，这是一部关于欧洲祖先的殖民历史及非洲人被奴役的电影），这部电影在很多方面都打破了常规。它于 1977 年上映。在我们讨论之前，有些人说这部影片太慢了。由于剪辑的问题，这部电影放映得很慢，讽刺的是，恰恰因为它慢，人们才那么地喜欢这部影片。它让你感觉被带到了另一个世界。那时人们像着了迷一样，疯狂地涌向电影院，观看这部奇妙的慢片，真是非常有趣的观众反应。

但现在美式叙事风格很强势，以至于你看《黑帮暴徒》这类电影时，感觉不到这是在讲非洲人的故事。我们发现诺莱坞拍的东西（戏剧化的剧情片）很受欢迎。在外的尼日利亚人和在非洲的尼日利亚人，双方看世界的方式不同，讨论也非常激烈。由于容易获得资料，这些纪录片也算是拍得最成功的。

在一次采访中，您说过拍摄纪录片时，您获得并使用的技巧得益于从小在伊博村长大，那个村没有酋长。人们获得信息的来源非常广泛——村里的长者、自己的家人以及其他的人家，他们也知道每个集体有自己的利益，从而相互建立信任。这也让我想起了我们在拍系列纪录片《黑方》（*Blackside*）时是如何一步步取得证据的（影片《希望在即》和《美国民权运动史》也是如此）。

是的，有许多是我们在非洲发展合作基金会一直在做的东西。我们的口

号是要多样化，有不同的形象，不同的角度。这才是世界的真实面目。我们对人讲，看，你已经听了一个故事。但对非洲贡献最大的很可能不是鲍勃·吉尔道夫（Bob Geldof），而是那些被人忽视了的、在办公室里打杂的非洲女性，她们每月会把工资的20%或者30%寄回给非洲的亲戚。把她们看做是最大的捐助者是有可能的。并不是每个人都为非洲的发展尽了一份力，但事实是，这些妇女尽了力，至少那些跟她们一样的人也尽了力。所以要让人们明白，外在显示的往往并不一定是真理。真理本身就是一件非常复杂的事情。

与制片人合作或者使用各种媒体时，您是否考虑了新闻报纸、主张，宣传和辩论之间的区别？

在BBC时，我常会遇到一些问题，就是我从来搞不懂这几者之间有何区别。我是说，我们是为非洲人的利益及那些为非洲做过贡献的人而宣传的，早些时候，我们和正式援助企业及非政府组织的人员见面时，他们会毫无任何讽刺意味地说："你们有偏心，你们不是中立的。"这种人通常是在英国工作的中产阶级白人，他们和第三世界穷国打交道，他们通常会有一种对历史的复杂性的感触，或者与这个帝国之都之间发生过痛苦的联系，因此，你把整个行业交给这些人来管理时，会觉得他们是很公道的。他们不只是资助并参与到这一过程里的另一个阶级（或支持者）。说新闻是某类人的事，而宣传或者辩论是另一类人的事，这种说法我从来就不相信。人们为了弄清楚真相，会把资金、想法、历史及所有东西都摆到桌面上来。其他人会觉得这些区别很明显，但我从来就不相信。尽量做到客观公正就行了。但最终，你还有一个自己的观点。作为一个人，有自己的观点是很重要的，我们需要以它来判断是非。

让我们回到社区工作这个话题上，不管有没有资金、经验或者是很高的拍摄价值，这些影片还是要被拍的。

在拍《希望在即》（这是一部关于20世纪90年代六个非洲国家：贝宁、摩洛哥、莫桑比克、尼日利亚、卢旺达及南非，倡导民主运动的历史的影片）

这部影片时，你所说的以上几个因素都被强化了。我们想得到一些相关的照片来呈现当时那些参加过这场斗争的所有人的经历，但却没有办到。我得出了一个结论，那就是在进行斗争或者官方活动的时候，你需要有人记录下来当时的情景。在非洲游历时，我对福特基金会（Ford Foundation）说的一件事情就是，建议他们在资助那些民间社会组织时，花点钱请媒体或雇人用数字摄像机把这个过程拍下来。因为在20世纪90年代，这些人打了很多场大的、令人震惊的战役，但却没有留下什么相关的记录和回忆，因为没有人花心思把它们拍下来。我的意思是，这些运动应该被铭记，被记录下来，而不只是出现在高等学府，供政治科学系的学生学习。要让大家评价它们——不仅靠音乐和想象，还需要从视觉上把发生过的历史拍下来。正如你所说，有些事情需要被拍下来，这点很重要。这样才会让大家以特殊的方式记住这段历史。

但这些都没有被提上日程。我们会尽力收集关于《协助还是教唆？全球形象还是地方危害》的所有资料来挽救这部影片。要说服这些组织机构，让他们知道：没人知道你们所做的贡献是因为你们没有把它讲出来，没有把它拍下来，也没有用一些有创意的方式和别人分享你们的故事。结果是，又一个五年过去了，依然没人知道你们对非洲发展所做的贡献是和其他人一样多。

要知道，我们时常也会遇到一些挫折。有时你想拍一个好画面，合理安排时间做些事情，提高预算，有一支专业队伍。不要请你的那些专业朋友免费来做这些事情，他们虽然不会介意，但时间久了，如果再不付给他们些适当的工资，你会发现很难再约他们出来帮忙了。

你做过文字记者，也做过电影工作者，你刚才也说，做纪录片最重要的是用画面和声音来讲述故事，为什么呢？

在电视流行的那个时期，电视霸占着客厅，而没有多少收视频道，它扮演的角色就是那样的，但这种时期已经成为了历史。现在我们有许多不同的媒体渠道，纪录片的一些东西很特别，它与现实紧密相连，这点是文字媒体难以企及的。举个例子，我的一部得意之作《致命布利斯》（*Deadly Bliss*），因为此片我们开始调查20世纪90年代早期英国的高纯度可卡因问题。当时

我们打算拍一部两地纪录片。我们先去了美国，调查吸食可卡因后会出现的症状及危险。大概是在 1992 或者 1993 年，我们去了哈莱姆、布朗克斯和东纽约。简直令人太难以置信，这些社区都快被可卡因给毁灭了。我们发现刑事法庭上受审的许多人是因为可卡因这种毒品而被判刑，上千人因为吸食可卡因或者毒品犯罪网络被判死刑。我们采访一位戒毒康复中心的专家，他说在康复和死亡，犯人和其他所有事情中，可卡因的危害最大，它毁掉了一百万人的生命。面对如此令人难以置信的现象，我们却找不到任何记录下来的证据。我们试图从纪录片或其他新闻报道的资料中找到一些更为复杂的关于这种现象的描绘，但根本没有一点记录。我们所能找到只是些普通的影像：地方上的年轻黑人被铐着双手关在警车里、与毒贩子在紧急情况下交火等。但那种敏锐的、有感染力的资料却根本没有。

因此，我们别无他法，只能用大量的采访，而非有力的文献资料来讲述故事。我们取得的一个突破是，反反复复地观看哈莱姆和布朗克斯的那些涂鸦壁画。当采访一个背对着涂鸦墙的人时，我才明白：原来这些故事已经被记录下来了，只不过是由这些街头艺人以在墙上涂鸦的方式记录下来的。它没有被我们的主流媒体——例如 9 点钟播映的纪录片或者其他的电视形式记录下来，这实在令人吃惊。当然了，还有一些用其他的形式记录下的这些故事，那就是非常富有感染力的音乐。我在英国听过关于这些故事的音乐，但再次听这些曲子，比如公敌乐队（Public Enemy）的演唱时，我才明白在可卡因泛滥时期，也就是 1987 至 1992 年这期间，这些说唱艺术家们都被捕了。公敌乐队有张专辑叫《可卡因瘾君子们之夜》（*Night of the Living Baseheads*），其中反映了一些令人诧异的社会现实，感染力很强。所以，我对这种艺术形式又增添了一份新的敬意。

最近，您在拍自己的影片吗？

没有，我想休息一会儿。现在我对诺莱坞人的快速转型很感兴趣，他们用两个星期拍电影，在那个框架内尽其所能。我想培养些必须具备的敏感度。如果说下一步要做什么的话，我会去尼日利亚，和那些人一起拍些那样的东西——制作成本极低或者无成本的纪录片——他们会用 1 万英镑拍一部故事片。他们也会改善这种困窘的境遇的。

参考文献

大多数情况下，本书所引用的部分都来自于作者在筹备本书一、二版的过程中进行的访谈。其中包括与这些人的谈话：迈克尔·安布罗西诺、保拉·安赛尔(Paula Apsell)、斯蒂文·阿舍、罗纳德·布卢默、莲妮·布兰登、维多利亚·布鲁斯、李克·伯恩斯、盖尔·多尔金、乔恩·艾尔斯、博伊德·伊斯特斯、尼克·弗雷泽、苏珊·弗霍姆克、吉姆·吉尔摩(Jim Gilmore)、卡琳·海斯、穆菲·梅尔、汉斯·奥托·尼古拉森、山姆·波拉德、肯恩·拉宾、皮尔·萨利、苏珊·辛普森(Susanne Simpson)、霍莉·斯塔德勒、梅勒妮·华莱士(Melanie Wallace)、奥孔克·乌布。关于影片和电影制作者的补充信息已经标明了各自的出处，这些信息的来源是电影制作者的官方网站和关于他们的文章资料，以及与他们相关的 DVD 中的资料。

导言： 关于纪录片当前趋势的补充信息请参看 Paul Arthur 的文章 Extreme Makeover: The Changing Face of Documentary[①]和 Pat Aufderheide 的文章 The Changing Documentary Marketplace，这两篇文章均发表于 *Cineaste*，2005 年夏季刊。关于纪录片的界定，参看 Erik Barnouw 的著作 *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*(New York: Oxford University Press, 1974)[②]。关于新新闻的纪录片，参见 Nick Fraser 的文章 In Praise of Documentaries，发表于 *Critical Quarterly*，2001 年 10 月刊。关于“证据”的补充信息参见 Sam Gregory 等著的 *Video for Change: a Guide for Advocacy and Activism*(London: Pluto Press in association with Witness, 2005)。

---

① 该文章的译文已发表，保罗·亚瑟：《极致翻新：纪录片变脸》，《世界电影》2006 年第 5 期，孙红云译，第 160-172 页。——译者注

② 该著作的中译本已出版，埃里克·巴尔诺：《世界纪录电影史》，中国电影出版社，1992 年。——译者注

第 1 章：故事的要素源于 David Howard 与 Edward Mabley 合著的 *The Tools of Screenwriting*(New York: St. Martin's Press, 1993)。

第 2 章：杰拉尔德·皮尔里对弗雷德里克·怀斯曼的访谈（见 *Boston Phoenix*, March 1998),可以在这个网址上看到:www.geraldpeary.com/interview/wxyz/wiseman.html。关于弗雷德里克·怀斯曼的补充信息可以参见他个人的网站:www.zipporah.com。关于《无声的呐喊》的信息可参见 www.nextwavefilm.com/sf/joshnotes.html。关于《抓捕弗雷德曼父子》的资料参见 www.hbo.com/docs/programs/friedmans/interview.html。《战争迷雾》的资料详见 www.sonyclassics.com/fogofwar/-media/pdf/pressReleaseFOG.pdf。对于《美国民权运动史》的讨论来自于我本人作为该片的一名制片人所了解的信息。肯·伯恩斯对《美国内战史》的评论参见 Sean B. Dolan 主编的 *Telling the Story: The Media, The Public and American History* (Boston: New England Foundation for the Humanities, 1994)。

第 4 章：参阅 Robert McKee 的著作 *Story* (New York: HarperCollins, 1997)。乔治·M·科汉的资料参见 Wells Root 的著作 *Writing the Script*(New York: Holt, Rinehart and Winston,1987)。参阅 Madison Smartt Bell 的著作 *Narrative Design*(New York: W. W. Norton & Co,1997)。

第 5 章：参见 Harlan Jacobson 的文章 Michael & Me，发表于 *Film Comment*, November/December 1989。

第 6 章:关于《美国女儿越南妈妈》的副本与补充信息可以在 American Experience 网站上看到:www.pbs.org/wgbh/amex/daughter/filmmore/pt.html;也可以参见该影片的网站:www.daughterfromdanang.com。关于《轮椅上的竞技》的文字资料和综合信息参见 www.murderballmovie.com; 也可以参见 Participant Production 公司的宣传资料:www. Participant.net/getintothegame。《超码的我》的正式网站是:www.supersizeme.com。关于纪录片票房的信息可以参见:http://documentaries.about.com/od/basics/tp/top10gross.htm，2006 年 7 月《超码的我》在该网站上排名第 7;还可以参见 www.documentaryfilms.net/index.

php/documenary-box-office，2006年7月《超码的我》在该网站排名第6。

第7章：詹森·斯利文曼对艾伦·伯利纳的访谈可以在www.pbs.org/pov/pov2001/thesweetestsound/thefilm.html上阅读；也可参见www.alanberliner.com。杰伊·罗森布拉特导演的文字资料和其他信息可参见www.jayrosenblattfilms.com。关于《美国小姐》的讨论源于我自己因参与该片而得到的信息。加州大学伯克利图书馆为评估这些网页提供了一些指导，请参看www.lib.berkeley.edu/TeachingLib/Guides/Internet/Evaluate.html。

第8章：《篮球梦》的文字资料请参见http://finelinefeatures.com/hoop。

第10章：注意《美国印象》所要求的标准请参看本书"制作影片或粗剪"部分。实际上我们的意图绝不是提交那个系列影片项目的想法。对基于真实事件而进行虚构化戏剧处理的艺术特权的讨论，可以参见Linda Seger的著作 *The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film* (New York: Henry Holt and Co., 1992)。

第11章：关于《迁徙的鸟》的信息可参见www.sonyclassics.com/wingedmigration/media/presskit/presskit.pdf。《我的建筑师》的资料请参见www.myarchitectfilm.com 以及 www.hbo.com/docs/programs/myarchitect/index.html。关于《贝蒂的自述》的补充信息可通过该片的发行商New Day Films获得：www.newday.com/films/Betty-Tell-Her-Story.html。关于埃罗尔·莫里斯的"恐怖采访机"可参见莫里斯的网站 www.errolmorris.com。

第14章：荣誉与感谢都归于斯蒂夫·富尔和乔恩·艾尔斯，他们为波士顿的Blackside有限公司的制片人创作了这里所列举的一个较早的版本。

第15章：这些电影制作者的网站是：www.wescityfilms.com。

第16章：这些电影制作者的网站是www.urcuninafilms.com和www.pipandzastrow.com。关于影片《英格丽·贝坦库绑架事件》，也可参见www.wmm.com/filmcatalog/pages/c625.shtml，以及www.cinemax.com/reel/ingrid-betancourt/interview.html。

第 17 章:李克·伯恩斯的网站是 www.ricburns.com。《纽约:一部纪录电影》的信息可以在 www.pbs.org/wnet/newyork(《纽约》1–7 集)查到,还有 www.pbs.org/wgbh/amex/newyork(《纽约》第 8 集)。关于他的许多影片的信息和剧本(用片名来搜索)也可以在 American Experience 网站上找到。

第 18 章:关于加州大学伯克利的“纪录片大全”,可以访问:http://journalism.berkeley.edu/program/courses/dv/cookbook.html。

第 19 章:大卫·赫伯特·劳伦斯的名言“人应该相信故事,而不是讲故事的人”,出自劳伦斯的 *Studies in Classic American Literature* (1923),在线就可以查到。《乡村故事》及许多影片的讨论请参阅 www.bbc.co.uk/bbcfour/documentaries/storyville。

第 20 章:关于梅索斯电影公司的信息请参看 www.mayslesfilm.com/company-pages/maysles-productions/history.html。

第 21 章:《决堤之时》的资料可参考 www.hbo.com/docs/programs/whentheleveesbroke/index.html。《吉姆·克劳的沉浮记》(The Rise and Fall of Jim Crow)的资料请参见 www.pbs.org/wnet/jimcrow。

第 22 章:肯恩·拉宾的网站是 www.fulcrummediaservice.com。除了《纪录片制作人恰当使用资料的最佳实施宣言》(www.centerforsocialmedia.org/fairuse),这个美国大学传播学院的“社会媒介中心”的网站为电影制作者提供了各种各样的资源。这一章提到的资料组织机构的补充信息请访问联邦政府的“商业视听图书馆”(FOCAL, www.focalint.org);还有国际电视资料馆联合会 (FIAT, www.fiatifta.org) ;以及动态图像档案保管员协会(AMIA, www.amianet.org)。

第 24 章:关于非洲发展基金会的信息可以参看 www.afford-uk.org。

参考片目

许多纪录片，不但包括新近发行的，而且还有前十来年发行的经典纪录片，现在都可以通过互联网在线购买，比如亚马逊和美国公共电视台音像部（PBS Video），通过在线公司租看纪录片的人数也在不断上升，其中代表性的公司如 Netflix 和 Intelliflix，世界各地都有类似的租售公司。

通过网络，观众也能够找到某些特别影片的信息，包括官方新闻资料库，教师的指导，以及对外公开的计划。还有许多纪录片的的剧本和其他资料都可以在线查阅，它们被公布在 PBS 的网站上，包括《美国印象》（历史系列片，www.pbs.org/wgbh/amex）、《新星》（科学纪录片，www.pbs.org/wgbh/nova）、以及《前线》（时事纪录片，www.pbs.org/wgbh/pages/frontline）。

- 《西班牙》（*Balseros*）。出品人：洛里斯·奥梅德斯（Loris Omedes），导演：何塞普·马·多梅内克（Josep Ma Domenech）和卡雷斯·博世（Carles Bosch），编剧：大卫·特鲁埃瓦（David Trueba）和卡雷斯·博世，剪辑：欧内斯特·布拉西（Ernest Blasi）。
- 《贝蒂的自述》（*Betty Tells Her Story*）。出品人/导演/剪辑：莲妮·布兰登（Liane Brandon）。
- 《乙烯浩劫》（*Blue Vinyl*）。出品人：丹尼尔·高德（Daniel B. Gold）、茱蒂丝·海尔凡（Judith Helfand）、朱莉娅·帕克（Julia D. Parker），导演：茱蒂丝·海尔凡和丹尼尔·高德，剪辑：莎丽·吉尔曼（Sari Gilman）。
- 《生于妓院》（*Born into Brothels*）。出品人/导演：罗斯·考夫曼（Ross Kauffman）和泽娜·布里斯基（Zana Briski），剪辑：南希·贝克（Nancy Baker）和罗斯·考夫曼。
- 《科伦拜恩的保龄》（*Bowling for Columbine*）。出品人/导演/制片人：迈克尔·摩尔（Michael Moore），还有制片主任：凯瑟琳·格林/吉姆·恰尔内茨基/

查尔斯·毕晓普/迈克尔·多诺万（Kathleen Glynn/Jim Czarnecki /Charles Bishop /Michael Donovan），剪辑：科特·恩格法尔(Kurt Engfehr)。

●《巴拉克的男孩》(*The Boys of Baraka*)。出品人/导演：海蒂·尤因(Heidi Ewing)和雷切尔·格雷迪(Rachel Grady)，剪辑：恩那特·西迪(Enat Sidi)。

●《时间简史》(*A Brief History of Time*)。出品人：大卫·希克曼(David Hickman)、戈登·弗里德曼（Gordon Freedman)、科里·约翰斯顿(Kory Johnston)，导演：埃罗尔·莫里斯(Errol Morris)，剪辑：布莱德·福勒(Brad Fuller)。

●《兄弟局外人：贝亚德·鲁斯廷的生活》(*Brother Outsider: The Life of Bayard Rustin*)。出品人/导演：贝尼特·辛格（Benett Singer)、南希·凯茨(Nancy Kates)，剪辑：维罗尼卡·塞沃尔（Veronica Selver)、朗达·柯林斯(Rhonda Collins)。

●《卡迪拉克沙漠》(*Cadillac Desert*，系列片)。1~3节出品人/导演/制片人：乔恩·艾尔斯(Jon Else)，根据马克·里思诺(Marc Reisner)的同名著作改编；第4节出品人/导演：琳达·哈拉尔(Linda Harrar)，根据桑德拉·波斯特尔(Sandra Postel)的著作《最后的绿洲》(*Last Oasis*)改编。

●《抓捕弗雷德曼父子》(*Capturing the Friedmans*)。出品人：安德鲁·亚雷茨基(Andrew Jarecki)、马克·森马林(Marc Smerling)，导演：安德鲁·贾里克(Andrew Jarecki)，剪辑：理查德·汉金(Richard Hankin)。

●《美国内战史》(*The Civil War*，系列片)。出品人：肯·伯恩斯(Ken Burns)、李克·伯恩斯(Ric Burns)，导演：肯·伯恩斯，制片人：杰弗里·伍德(Geoffrey C. Ward)、李克·伯恩斯、肯·伯恩斯，剪辑：保罗·巴恩斯(Paul Barnes)、布鲁斯·肖(Bruce Shaw)、特瑞萨·里迪(Tricia Reidy)。

●《控制室》(*Control Room*)。出品人哈尼·萨拉玛(Hani Salama)、罗萨戴尔·委瑞拉(Rosadel Varela)，导演：杰亨·诺贾恩(Jehane Noujaim)，剪辑：朱莉娅·帕夏（Julia Bacha)、利拉·班克尔（Lilah Bankier)、查尔斯·马夸特(Charles Marquardt)。

●《卡洛登》(*Culloden*)。出品人/制片人/导演：彼得·沃特金斯(Peter Watkins)，剪辑：米歇尔·布拉迪赛尔(Mcihael Bradsell)。

●《达尔文的噩梦》(*Darwin's Nightmare*)。出品人:爱德华·马鲁(Edouard Maruiat)、安诺尼·斯沃博达(Anonin Svoboda)、马丁·盖斯拉科特(Martin Gschlacht)、芭芭拉·艾伯特(Barbara Albert)、休伯特·托尼特(Hubert Toint)、休伯特·苏佩(Hubert Sauper),导演/制片人:休伯特·苏佩,剪辑:丹尼斯·文德夫格(Denise Vindevogel)。

●《美国女儿越南妈妈》(*Daughter from Danang*)。出品人:盖尔·多尔金(Gail Dolgin),导演:盖尔·多尔金、维森特·佛朗哥(Vicente Franco),剪辑:金·罗伯茨(Kim Roberts)。

●《核试爆之后:罗伯特·奥本海默与原子弹》(*The Day after Trinity: J. Robert Oppenheimer and the Atomic Bomb*)。出品人/导演:乔恩·艾尔斯,制片人:大卫·皮波斯(David Peoples)、珍妮特·皮波斯(Janet Peoples)、乔恩·艾尔斯,剪辑:大卫·皮波斯、拉尔夫·维克(Ralph Wikk)。

●《遥远的工厂》(*A Decent Factory*)。出品人:托马斯·巴尔梅斯(Thomas Balmes)、加利·艾海(Kaarle Aho),导演/制片人:托马斯·巴尔梅斯。

●《当纳聚会》(*The Donner Party*)。出品人:丽莎·阿德斯(Lisa Ades)、李克·伯恩斯,导演/制片人:李克·伯恩斯,剪辑:布鲁斯·肖。

●《恩诺:屋内的聪明人》(*Enron:The Smartest Guys in the Room*)。出品人:艾利克斯·吉伯尼(Alex Gibney)、杰森·克利奥特(Jason Kliot)、苏珊·莫塔德(Susan Motamed),导演/制片人:艾利克斯·吉伯尼,剪辑/合作演出:艾莉森·埃尔伍德(Alison Ellwood)。

●《尤金·奥尼尔》(*Eugene O'Neill*)。出品人:玛丽莲·内斯(Marilyn Ness)、斯蒂夫·瑞夫(Steve Rivo)、罗宾·埃斯皮诺拉(Robin Espinola)、玛丽·雷奇(Mary Recine),导演:李克·伯恩斯,制片人:阿瑟·盖尔布(Arthur Gelb)、芭芭拉·盖尔布(Barbara Gelb)、李克·伯恩斯,剪辑:于丽新(Li-Shin Yu)。

●《旺达·琼的死刑》(*The Execution of Wanda Jean*)。出品人:莉兹·加伯斯(Liz Garbus)、洛丽·肯尼迪(Rory Kennedy),导演:莉兹·加伯斯。

●《美国民权运动史》(*Eyes on the Prize*,系列片)。1~6节出品人:奥兰多·巴格韦尔(Orlando Bagwell)、考利·克罗斯利(Callie Crossley)、詹姆斯·查尔斯·德维尼(James Charles A. DeVinney)、朱迪思·韦基奥(Judith Vecchione),导演:丹尼尔·艾森伯格(Daniel Eisenberg)、珍妮·乔丹(Jeanne

Jordan)、查尔斯·斯科特(Charles Scott),编剧:斯蒂夫·富尔(Steve Fayer),执行制片人:亨利·汉普顿(Henry Hampton),7~14 节出品人:希拉·伯纳德(Sheila Bernard)、卡罗尔·布鲁(Carroll Blue)、詹姆斯·德维尼(James A. DeVinney)、麦迪逊·戴维斯·拉齐(Madison Davis Lacy)、路易斯·马塞亚(Louis J. Massiah)、托马斯·奥特(Thomas Ott)、塞缪尔·波拉德(Samuel Pollard)、特里·凯·洛克菲勒(Terry Kay Rockefeller)、杰奎琳·希勒(Jacqueline Shearer)、保罗·斯特克勒(Paul Stekler),剪辑:莉莲·本森(Lillian Benson)、贝蒂·西卡尔利(Betty Ciccarelli)、托马斯·奥特(Thomas Ott)、查尔斯·斯科特(Charles Scott),编剧:斯蒂夫·富尔,执行制片人:亨利·汉普顿。

●《华氏 911》(*Fahrenheit 9/11*)。出品人:吉姆·恰尔内茨基、凯瑟琳·格林、迈克尔·摩尔,导演/制片人:迈克尔·摩尔,剪辑:库尔特·恩格费尔(Kurt Engfehr)、克里斯托弗·苏厄德(Christopher Seward)、伍迪·里克曼(Woody Richman)。

●《战争迷雾》(*The Fog of War*)。出品人:埃罗尔·莫里斯、迈克尔·威廉姆斯(Michael Williams)、朱莉·阿尔伯格(Julie Ahlberg),导演:埃罗尔·莫里斯,剪辑:卡伦·施米尔(Karen Schmeer)、道格·亚伯(Doug Abel)、查尔德·金(Chyld King)。

●《四个小女孩》(*4 Little Girls*)。出品人:斯派克·李(Spike Lee)、山姆·波拉德(Sam Pollard),导演:斯派克·李,剪辑:山姆·波拉德。

●《鱼丸》(*Gefilte fish*)。出品人/导演:卡伦·西尔弗斯坦(Karen Silverstein)。

●《给我庇护》(*Gimme Shelter*)。导演:阿尔伯特·梅索斯(Albert Maysles)、大卫·梅索斯(David Maysles)、夏洛特·兹沃恩(Charlotte Zwerin),剪辑:埃伦·吉法德(Ellen Giffard)、罗伯特·法瑞(Robert Farren)、乔安妮·伯克(Joanne Burke)、肯特·麦金尼(Kent Mckinney)。

●《晚安,好运》(*Good Night, and Good Luck*,故事片)。出品人/合作编剧:戈兰特·哈斯洛夫(Grant Heslov),导演/合作编剧:乔治·克鲁尼(George Clooney),剪辑:斯蒂芬·米利欧奈(Stephen Mirrione)。

●《灰色花园》(*Grey Gardens*)。出品人:阿尔伯特·梅索斯、大卫·梅索

斯，导演：阿尔伯特·梅索斯、大卫·梅索斯、埃伦·霍夫德、穆菲·梅尔（Muffie Meyer），剪辑：埃伦·霍夫德、穆菲·梅尔、苏珊·弗霍姆克。

●《灰熊人》（*Grizzly Man*）。出品人：埃里克·尼尔森（Erik Nelson），导演/解说：沃纳·赫尔措格（Werner Herzog），剪辑：乔·比尼（Joe Bini）。

●《伯克利的游击队》（*Guerrilla:The Taking of Patty Hearst*）。出品人/导演：罗伯特·斯通（Robert Stone），剪辑：唐·凯尔兹（Don Kleszy）。

●《美国哈兰县》（*Harlan County, U.S.A.*）。出品人/导演：芭芭拉·库珀（Barbara Kopple），剪辑：南希·贝克、米拉·班克（Mirra Bank）、洛拉·海斯（Lora Hays）、玛丽·兰普森（Mary Lampson）。

●《西蒙·斯伽马的英国史》（*A History of Britain by Simon Schama*，系列片）。《王朝》（*Dynasty*）一集制片人兼导演：克莱尔·比凡（Clare Beavan），编剧：西蒙·斯伽马（Simon Schama），剪辑：迈克尔·杜利（Michael Duly）。

●《篮球梦》（*Hoop Dreams*）。出品人：弗雷德里克·马克思（Frederick Marx）、斯蒂夫·詹姆斯（Steve James）、彼得·吉尔伯特（Peter Gilbert），导演：斯蒂夫·詹姆斯，剪辑：弗雷德里克·马克思、斯蒂夫·詹姆斯、比尔·海于格塞（Bill Haugse）。

●《人类遗骸》（*Human Remains*）。出品人/导演/制片人/剪辑：杰伊·罗森布拉特（Jay Rosenblatt）。

●《我就是世界：百年非裔美国艺术》（*I'll Make Me a World*，系列片）。出品人：贝蒂·西卡尔利（Betty Ciccarelli）、丹尼斯·格林（Denise Greene）、山姆·波拉德、特雷西·希瑟·思崔恩（Tracy Heather Strain），剪辑：贝蒂·西卡尔利、大卫·卡诺肯（David Carnochan）、埃里克·汉德利（Eric Handley），编剧：希拉·卡瑞安·伯纳德（Sheila Curran Bernard），制片人：特里·凯·洛克菲勒（Terry Kay Rockefeller），联合执行制片人：山姆·波拉德，执行制片人：亨利·汉普顿。

●《绝望的真相》（*An Inconvenient Truth*）。出品人：劳伦斯·本德（Lawrence Bender）、斯科特·伯恩斯（Scott A. Burns）、劳瑞·大卫（Laurie David），导演：戴维斯·古根海姆（Davis Guggenheim），剪辑：杰伊·拉什·卡西迪（Jay Lash Cassidy）、丹·斯威特利克（Dan Swietlik）。

●《与乔治同行》（*Journeys with George*）。出品人/导演/制片人：亚历山

德拉·佩洛西（Alexandra Pelosi），合作导演/剪辑：阿龙·拉巴斯凯(Aaron Lubarsky)。

●《英格丽·贝坦库绑架事件》(*The Kidnapping of Ingrid Betancourt*)。出品人/导演：维多利亚·布鲁斯(Victoria Bruce)和卡琳·海斯(Karin Hayes)，剪辑：杰夫·巴茨(Geof Bartz)、卡琳·海斯、维多利亚·布鲁斯。

●《科特和考特妮》(*Kurt & Courtney*)。出品人：尼克·布鲁姆菲尔德(Nick Broomfield)、米歇尔·德·阿科斯塔(Michele d'Acosta)、提奈·范·登·布兰德(Tine van den Brande)，导演：尼克·布鲁姆菲尔德，剪辑：马克·阿特金斯(Mark Atkins)。

●《拉利一家：棉花的传统》(*Lalee's Kin:The Legacy of Cotton*)。出品人：苏珊·弗霍姆克，导演：苏珊·弗霍姆克、黛柏拉·狄克森(Deborah Dickson)、阿尔伯特·梅索斯，剪辑：黛柏拉·狄克森。

●《巴格达等待自由》(*The Liberace of Baghdad*)。出品人/导演：肖恩·麦阿利斯特(Sean McAllister)，剪辑：奥利·赫德尔斯顿(Ollie Huddleston)。

●《自由！美国革命》(*Liberty! The American Revolution*，系列片)。出品人/导演：埃伦·霍夫德、穆菲·梅尔，制片人：罗纳德·布卢默(Ronald Blumer)，剪辑：莫莉·伯恩斯坦(Molly Bernstein)、艾莉森·埃尔伍德(Alison Ellwood)、沙隆·萨克斯（Sharon Sachs)、约书亚·沃雷茨克(Joshua Waletzky)。

●《帝企鹅日记》(*March of the Penguins*)。出品人：伊夫·达龙多(Yves Darondeau)、克里斯托夫·鲁伊德(Christophe Lioud)、埃马纽埃尔·普里乌(Emmanuel Priou)，导演：吕克·雅克(Luc Jacquet)，解说撰稿：乔丹·罗伯特斯(Jordan Roberts)，剪辑：萨宾·埃米利亚尼(Sabine Emiliani)。

●《接生婆的故事》(*A Midwife's Tale*)。出品人/制片人：劳里·卡恩—莱维特(Laurie Kahn-Leavitt)，导演：理查德·罗杰斯(Richard P. Rogers)，剪辑：威廉·A·安德森(William A. Anderson)、苏珊·科达(Susan Korda)。

●《哈佛凶手》(*Murder at Harvard*)。出品人：埃里克·斯塔格(Eric Stange)和梅利莎·邦塔(Melissa Banta)，导演：埃里克·斯塔格，制片人：埃里克·斯塔格和梅利莎·邦塔、西蒙·斯伽马，剪辑：彼得·罗兹(Peter Rhodes)。

●《轮椅上的竞技》(*Murderball*)。出品人：杰弗里·曼德尔(Jeffrey

Mandel)、达纳·亚当·夏皮罗(Dana Adam Shapiro),导演:亨利·阿力克斯·鲁宾(Henry Alex Rubin)、达纳·亚当·夏皮罗,剪辑:杰弗里·里克曼(Geoffrey Richman)。

●《我的建筑师》(*My Architect*)。出品人:苏珊·罗斯·贝耳(Susan Rose Behr)、纳撒尼尔·卡恩(Nathaniel Kahn),导演/制片人/解说:纳撒尼尔·卡恩,剪辑:萨宾·柯瑞耶布乌(Sabine Krayenbühl)。

●《纽约:一部纪录电影》(*New York: A Documentary Film*,系列片)。1~7节出品人:丽莎·阿德斯(Lisa Ades)、李克·伯恩斯、斯蒂夫·瑞夫,导演:李克·伯恩斯,制片人:李克·伯恩斯、詹姆斯·桑德斯(James Sanders),剪辑:于丽新、爱德华·巴特斯基(Edward Barteski)、大卫·汉瑟(David Hanser)、尼娜·舒尔曼(Nina Schulman)、茱莉安娜·帕融尼(Juliana Parroni),第8节出品人:玛丽莲·内斯(Marilyn Ness)、李克·伯恩斯,导演:李克·伯恩斯,制片人:詹姆斯·桑德斯(James Sanders)、李克·伯恩斯,剪辑:于丽新。

●《无人的交易》(*Nobody's Business*)。出品人/导演/剪辑:艾伦·伯利纳(Alan Berliner)。

●《记录金牌制片人:与梅尔·布鲁克的音乐共舞》(*Recording The Producers: A Musical Romp with Mel Brooks*)。出品人:苏珊·弗霍姆克、彼得·盖尔布(Peter Gelb),导演:苏珊·弗霍姆克,合作导演/剪辑:凯西·多尔蒂(Kathy Dougherty)。

●《罗杰和我》(*Roger & Me*)。出品人/导演/制片人:迈克尔·摩尔,剪辑:温迪·斯坦兹勒(Wendy Stanzler)、珍妮弗·贝曼(Jennifer Beman)。

●《狗收容所》(*Shelter Dogs*)。出品人:海蒂·赖因伯格(Heidi Reinberg)、辛西娅·韦德(Cynthia Wade),导演:辛西娅·韦德,剪辑:杰夫·巴茨。

●《唱快一点:舞台工作者眼中的〈指环〉》(*Sing Faster: The Stagehands' Ring Cycle*)。出品人/导演/制片人:乔恩·艾尔斯,剪辑:黛博拉·霍夫曼(Deborah Hoffman)、杰伊·布克尔赫德(Jay Boekelheide)。

●《时光如水》(*So Much So Fast*)。出品人/制片人/导演:斯蒂文·阿舍(Steven Ascher)、珍妮·乔丹,剪辑:珍妮·乔丹。

●《南方的抚慰》(*Southern Comfort*)。出品人/导演/制片人/剪辑:凯特·戴维斯(Kate Davis)。

●《拼字游戏》(*Spellbound*)。出品人:肖恩·韦尔奇(Sean Welch)、杰弗里·布里茨(Jeffrey Blitz),导演:杰弗里·布里茨,剪辑:亚纳·高瑞斯卡亚(Yana Gorskaya)。

●《超码的我》(*Super Size Me*)。出品人:摩根·斯伯利克(Morgan Spurlock),导演/制片人:摩根·斯伯利克,剪辑:思泰勒·格奥尔基耶娃(Stela Georgieva)、朱莉·"鲍勃"·隆巴迪(Julie "Bob" Lombardi)。

●《最甜美的声音》(*The Sweetest Sound*)。出品人/导演/剪辑:艾伦·伯利纳。

●《细细的蓝线》(*The Thin Blue Line*)。出品人:马克·李普森(Mark Lipson),导演/制片人:埃罗尔·莫里斯,剪辑:保罗·巴恩斯(Paul Barnes)。

●《麻烦的溪流:中西部纪事》(*Troublesome Creek:A Midwestern*)。出品人/制片人/导演:珍妮·乔丹、斯蒂文·阿舍,剪辑:珍妮·乔丹。

●《越南:电视历史》(*Vietnam: A Television History*)。出品人:朱迪思·韦基奥、伊丽莎白·迪恩(Elizabeth Deane)、安德鲁·皮尔森(Andrew Pearson)、奥斯汀·霍伊特(Austin Hoyt)、马丁·史密斯(Martin Smith)、布鲁斯·帕灵(Bruce Palling),剪辑:埃里克·W·汉德利(Eric W. Handley)、卡罗尔·海沃德(Carol Hayward)、露丝·谢尔(Ruth Schell)、埃里克·尼德尔(Eric Neudel)、格伦·克利(Glen Cleary)、马维什·莱昂斯·斯马尔(Mavis Lyons Smull)、丹尼尔·艾森伯格(Daniel Eisenberg),首席记者:斯坦利·卡诺(Stanley Karnow),执行制片人:理查德·埃利森(Richard Ellison)。

●《决堤之时》(*Where the Levees Broke*)。出品人:斯派克·李、山姆·波拉德,导演:斯派克·李,指导编辑:山姆·波拉德,剪辑:山姆·波拉德、基特·干布拉,南希·诺瓦克(Nancy Novack)。

●《他为何滑雪》(*Why He Skied*)。出品人/导演/剪辑:皮尔·萨利(Per Saari)。

●《迁徙的鸟》(*Winged Migration*)。出品人:克里斯托弗·巴哈提亚(Christophe Barratier)、雅克·佩林(Jacques Perrin),导演:雅克·佩林,制片人:斯特凡·杜兰德(Stephane Durand)、雅克·佩林,剪辑:玛丽—约瑟夫·尧尤特(Marie-Josephe Yoyotte)。

●《约塞米蒂:天堂的命运》(*Yosemite: The Fate of Heaven*)。出品人/导演:乔恩·艾尔斯,制片人:迈克尔·钱德勒(Michael Chandler)、乔恩·艾尔斯,剪辑:迈克尔·钱德勒,执行制片人/解说:罗伯特·雷德福(Robert Redford)。

出版后记

《纪录片也要讲故事》一书的原书名“Documentary Storytelling”,原意为纪录片如何讲故事,强调“如何讲”,在单万里老师的建议下,我们最后将书名定为《纪录片也要讲故事》,乃是考虑到国内纪录片的现状,而将“故事”加以强调。

纪录片区别于其他电影类型最重要的一点,就是“真实”。长久以来,在人们的印象之中,真实性和故事性就是两个彼此对立又相互矛盾的概念。往往只能存此去彼。但本书作者所强调的“讲故事”,一言以蔽之,就是如何围绕你选择的主题为你的影片建构起一个强有力的结构。由此出发,作者对纪录片的各个元素进行了剖析,并从实际操作的角度为我们提供了详尽而实用的建议。在本书第四部分,作者以采访者的身份对十几位颇具代表性的纪录片导演和制作人进行了访谈,并将其作为案例呈现给我们。对缺乏经验的创作者来说,这无疑是最生动最直观的第一手资料:能和纪录片大师们一起分享纪录片摄制中的曲折坎坷,和他们一起取舍抉择,分享欢喜和失落,既是难得的心理体验,也是宝贵的经验和参考。

本书延续了“电影学院”一贯的风格:语言平实,通俗晓畅,力求为包括爱好者和新手在内的广大读者提供一份可供实践参考的指南。

我们真诚地希望,通过我们的译介,能为读者架起一座沟通理论和实践的桥梁。只有当每个热爱电影的人都能拍出自己心中的影片时,我们才能满怀信心地说,看哪,还有多少好电影在前头。

感谢翻译此书的孙红云老师和为本书精心撰写序言的单老师,感谢在自己的黄金岁月里投身出版行业、抱着使命感默默耕耘的诸位编辑,感谢在

喧嚣的当下，仍能一以往之地以做书为使命的出版人。好书不为人识，是出版人的寂寞，更是时代的悲哀。

世界图书出版公司北京公司

服务热线：010-6401-3086　8161-6534

服务信箱：onebook@263.net

世图北京公司“电影学院”编辑部

2010 年 12 月

[General Information]
书名=纪录片也要讲故事
作者=（美）伯纳德著
页数=378
SS号=12776782
出版日期=2011.03